

## EL CICLO DE CUENTOS COMO GÉNERO NARRATIVO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

María Luisa ANTONAYA NÚÑEZ-CASTELO  
Universidad de Navarra

### *1. Introducción*

El ciclo de cuentos sólo ha sido reconocido y tratado como género narrativo en el presente siglo, y ello debido fundamentalmente a la crítica norteamericana. Desde el primer trabajo, publicado por Forrest Ingram en 1971, han transcurrido casi tres décadas durante las cuales otros investigadores han matizado o refutado sus propuestas. Este hecho no es el fruto de la casualidad, ya que muchos de los ciclos de cuentos del siglo XX han sido escritos en lengua inglesa. Sin embargo, el ciclo de cuentos y sus antecedentes (lo que denominaremos «literatura cíclica») están presentes en todas las literaturas.

Es llamativa la poca repercusión que parece haber tenido esta forma en otras literaturas. En la literatura española —objeto del presente estudio— el ciclo de cuentos parece tener una existencia precaria. Por una parte, la producción de este género narrativo en España ha sido escasa. Por otra, y aquí está la gravedad de la cuestión, esta limitada producción no se ha sabido reconocer como ciclo de cuentos. Es decir, ni la crítica, ni los lectores ni, en muchos casos, los propios escritores conocen la existencia del ciclo de cuentos. Así, estas obras se han tendido a clasificar como novelas experimentales, fragmentadas, o como colecciones de cuentos muy unificadas. La falta de información se convierte en un verdadero obstáculo a la hora de estudiar la trayectoria de un género; en el caso del ciclo de cuentos, se añade la clasificación errónea de muchas obras que merecen ser consideradas bajo otra luz, ya que a menudo se han considerado «insuficientes» como «novelas» o «colecciones». Por otro lado, es cierto que varias de ellas han sido premiadas por su carácter «innovador». Pienso, por ello, que es necesario comenzar a investigar el ciclo de cuentos tal como ha existido en la literatura española.

El objetivo de mi artículo es examinar la presencia y el desarrollo del ciclo de cuentos en la literatura española. En un estudio como éste, donde se pretende definir y estudiar un género literario, es difícil eludir la polémica acerca de las características y orígenes de los géneros. En primer lugar, el mismo término «género» ha sido objeto de discusión entre los investigadores. Aunque las obras literarias se hayan clasificado en géneros desde mucho antes, el concepto moderno de éstos no surge hasta el siglo XIX. Existen, desde entonces, modelos distintos para definir y asignar géneros; e incluso se ha llegado a cuestionar la bondad o necesidad de «encasillar» obras de literatura<sup>1</sup>. Es un debate que aún se mantiene vivo, pero que no incluiré en mi estudio. Mi investigación se centra en el desarrollo de un género narrativo, por lo cual es necesario partir de una base: la existencia tanto de éste dentro de un sistema de géneros literarios.

## 2. *El ciclo de cuentos: definición y características*

El primer estudio de importancia sobre el ciclo de cuentos lo realiza Forrest L. Ingram, en su libro *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century* (1971). Esta obra, una aproximación al ciclo de cuentos como género, es la que influye en todos los estudios posteriores sobre este género, ya se escribieran con ánimo de ampliar el estudio de Ingram o de criticarlo.

El ciclo de cuentos, por su afinidad tanto con la novela como con la colección de relatos, es un género muy flexible, con grados muy diversos de unidad. Por otra parte, los investigadores han mostrado dos tendencias en sus estudios: o bien se centran en el aspecto múltiple, analizando más las partes que el todo que éstas construyen o bien prestan más atención a la «nueva obra» creada por las piezas autónomas. De estas dos maneras de enfocar un mismo género han surgido los distintos conceptos del ciclo de cuentos. Con todo, en mi opinión, la definición de Ingram sigue siendo la mejor de todas, por ser la que realmente busca el equilibrio entre las partes y el todo. De ahí que la haya escogido para comenzar mi análisis.

Ingram define el ciclo de cuentos como

a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts<sup>2</sup>.

1 M. Chamberlain y P. Thompson, *Narrative and Genre*, London, Routledge, 1998, 1-3.

2 F.L. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*, The Hague, Paris, Mouton, 1971, 19.

Es decir, el ciclo de cuentos es un libro de relatos breves interrelacionados por el autor de manera que el lector experimenta en varios niveles la estructura del todo, lo cual modifica su experiencia de cada una de las partes que lo integran.

Ésta es, por supuesto, una traducción literal de la definición de Ingram, la cual tomo como base de mi estudio. Sin embargo, creo necesario precisarla aún mas, para que resulte más clara y se preste mejor a la disección de sus componentes. En consecuencia, puede decirse que el ciclo de cuentos es una obra constituida por relatos a la vez independientes e interdependientes: es decir, que mantienen su autonomía al tiempo que establecen vínculos que permiten que se complementen y completen entre ellos. Esto resulta en una visión del conjunto que trasciende las partes que lo conforman. El ciclo de cuentos es el resultado de la voluntad de su autor; pero el lector desempeña también un papel importante, ya que debe analizar la interrelación creada entre los cuentos y llegar así a reconstruir la visión de conjunto. Hay que destacar que esta interrelación no consiste en una subordinación de las partes al todo, o viceversa, sino en una cooperación. Se puede, incluso, hablar de un «compromiso» entre los diversos cuentos, entre los cuentos y el lector y entre las partes y el todo, en la creación del texto. El ciclo de cuentos es el resultado de la voluntad de su autor (o autores, ya que pueden ser obras de más de un autor, con tal de que se hayan puesto de acuerdo para componer un ciclo de cuentos, y no sea una obra recopilada por un editor ajeno a los escritores). El lector desempeña un papel activo en la dinámica del ciclo de cuentos, ya que completa la tarea del autor, reuniendo las piezas para descubrir el todo.

Es necesario resaltar el papel del autor en la creación del ciclo de cuentos<sup>3</sup>. El ciclo de cuentos es el resultado de la voluntad de su autor (o

3 «C'est parce que les genres existent comme une institution qu'ils fonctionnent comme des "horizons d'attente" pour les lecteurs, des "modèles d'écriture" pour les auteurs. Ce sont en effet là les deux versants de l'existence historique des genres (ou, si l'on préfère, de ce discours métadiscursif qui prend les genres pour objet). D'une part, les auteurs écrivent en fonction du (ce qui ne veut pas dire: en accord avec le) système générique existant, ce dont ils peuvent témoigner dans le texte comme en dehors de lui, ou même, en quelque sorte, entre les deux: sur la couverture du livre; ce témoignage n'est évidemment pas le seul moyen de prouver l'existence des modèles d'écriture. D'autre part, les lecteurs lisent en fonction du système générique, qu'ils connaissent par la critique, l'école, le système de diffusion du livre ou simplement par ouï-dire; il n'est cependant pas nécessaire qu'ils soient conscients de ce système». T. Todorov, «L'origine des genres», *La notion de littérature et autres essais*, por T. Todorov, Paris, Editions du Seuil, 1987, 27-46: 34-35.

autores, ya que pueden ser obras de más de un autor, con tal de que se hayan puesto de acuerdo para componer un ciclo de cuentos, y no sea una obra recopilada por un editor ajeno a los escritores). Esto responde a lo que Ingram llama la «mentalidad cíclica»: la tendencia de componer u organizar grupos de unidades individuales para que formen una unidad mayor. La intención de crear un ciclo es imprescindible; no puede ser obra del azar. Como señalan Maggie Dunn y Ann Morris, los relatos individuales no están incluidos en estas obras simplemente porque se interrelacionen de una manera interesante o porque sean de carácter experimental o fuera de lo corriente<sup>4</sup>. Aquí tenemos el primer paso para distinguir el ciclo de cuentos de la colección de relatos («text-pieces interact») y de la novela fragmentada («experimental in structure»): el autor es consciente de estar componiendo una obra única, y dirige las partes para que formen la unidad. Ciertamente, no es posible afirmar que se pueda conocer todo el proceso de reflexión y/o composición de un autor. A veces, tenemos acceso a las revisiones del autor, que nos permiten conocer la evolución de una obra. También podemos saber cuándo se escribieron las piezas individuales; si se escribieron para presentar solas o juntas; cómo, cuándo y por qué surge la idea de juntarlas, en el caso de haber sido escritas por separado; y las modificaciones que se han hecho para que las piezas encajen dentro de una estructura proyectada por el autor. No obstante, cuando el autor decide que los relatos individuales se pueden combinar para crear un ciclo —ya sea desde el comienzo o una vez escritas las partes— y es obvio el grado de revisión llevado a cabo para este fin, se puede decir que normalmente existe un esfuerzo consciente por parte del autor para que los relatos individuales se interrelacionen<sup>5</sup>.

Otro aspecto de la definición que deseo destacar es la relación entre las partes y el todo, ya que aquí está la verdadera esencia del ciclo de cuentos. La existencia del ciclo de cuentos —esto es, su identificación como tal— depende enteramente de esta interacción: el movimiento dinámico de las partes hacia la construcción de un todo. Por esta razón, el ciclo de cuentos tiene una estructura compleja: por una parte, existe una estructura básica, formada por la relación entre las piezas independientes (comprendiendo que cada una de las partes tiene su propia estructura); por otra, está la estructura que surge cuando el lector utiliza las relaciones entre las partes para descubrir el mundo que éstas construyen. Los dos rasgos característicos de los relatos que componen el ciclo son la

<sup>4</sup> M. Dunny y A. Morris, *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*, New York, Twayne, 1995, 18.

<sup>5</sup> S.G. Mann, *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood Press, 1989, 16.

independencia y la interrelación. El lector puede comprender cada una de las partes sin tener que recurrir a las demás; al mismo tiempo, reconoce que los relatos funcionan juntos de manera que crean algo que no logra ninguna de las partes por sí sola<sup>6</sup>. Cada cuento, entonces, retiene su carácter distintivo, a la vez que amplía y desarrolla los elementos de los demás relatos<sup>7</sup>. Además, como escribe Ingram, la acción es recíproca: no sólo influyen las partes en la creación del todo, sino que también el todo llegará a influir en nuestra (re)lectura de las piezas individuales<sup>8</sup>.

Hay que subrayar que esta interrelación no consiste en una subordinación de las partes al todo, o viceversa, sino de una cooperación. Se puede, incluso, hablar de un «compromiso»: entre los diversos cuentos, entre los cuentos y el lector, entre las partes y el todo, en la creación del texto. De aquí el concepto de «tensión», y de nuevo la idea de una relación recíproca: aunque en un ciclo predomine más la imagen de los relatos o del todo, en realidad ambas partes desempeñan una función la una para con la otra. ¿Debe entonces existir un perfecto equilibrio entre los relatos individuales y la unidad mayor? No necesariamente. Como veremos más adelante, el ciclo de cuentos responde a diversos grados de unidad; de aquí la confusión y discrepancia que ha surgido entre los investigadores sobre si es más afín a la novela o a los relatos agrupados<sup>9</sup>. Si

6 «There is only one essential characteristic of the short story cycle: the stories are both self-sufficient and interrelated. On the one hand, the stories work independently of one another: the reader is capable of understanding each of them without going beyond the limits of the individual story. On the other hand, however, the stories work together, creating something that could not be achieved in a single story», S.G. Mann, *op. cit.*, 15.

7 «Paradoxically, this characteristic of the short story —the unity of effect which supposedly distinguishes it as a genre— helps make each story more accessible beyond its single significance, more open to the multiple significances that a context of related stories evokes. In a short story sequence, each apocalypse may still be served in its own cup; the collision by no means shatters the vessel of the short story even if some of the contents do spill over. The story's status as a significant part of a progressive whole does not undermine its independence, but rather expands its function and significance within an open book», R.M. Luscher, «The Short Story Sequence: An Open Book», *Short Story Theory at a Crossroads*, S. Lohafer y J.E. Clarey, eds., Baton Rouge, Louisiana State UP, 1989, 148-167: 166-67.

8 F.L. Ingram, *op. cit.*, 20.

9 Mann, de hecho, critica el uso de la palabra «balance», equilibrio, por Ingram, discutiendo que no se puede medir ni utilizar para evaluar el ciclo de cuentos: «Apart from the fact that "balance" is a quantitative term applied to something that cannot be quantified, the concept is problema-

se puede hablar de equilibrio, es en la tensión creada entre las partes y el todo: «a balancing of centrifugal and centripetal impulses and... the ambiguous interplay between its discrete narrative parts and the formal or aesthetic whole»<sup>10</sup>. En este movimiento dinámico, la frontera entre las partes y el todo queda momentáneamente anulada, cuando se alcanza la visión instantánea de la individualidad de los relatos y su cohesión como partes de un conjunto; como subraya Ingram, es difícil señalar el momento exacto en que las partes se plasman en un solo ente; y viceversa, el momento en que el todo se disuelve y vuelve a su origen en las partes<sup>11</sup>.

El último aspecto de la definición que quiero mencionar aquí es la recepción del ciclo de cuentos. Ya sabemos que el ciclo de cuentos surge como resultado de un acto de voluntad por parte del autor. Éste compone u organiza un grupo de relatos de manera que se creen una serie de relaciones que, a su vez, configuran una unidad mayor. Ahora bien, el lector es el último ingrediente en esta fórmula. Es cierto que el ciclo de cuentos existe con independencia de que haya o no un lector dispuesto a intervenir en el proceso. Sin embargo, es importante afirmar que el lector desempeña un papel activo en la dinámica del ciclo de cuentos, ya que completa la tarea del autor, al reunir las piezas para descubrir el todo.

El ciclo de cuentos no es un género narrativo que haya existido siempre en la forma en que se define en el presente estudio. Sin embargo, puede considerarse que han existido, históricamente, «antecedentes» o «prototipos» del mismo: obras fragmentadas, cuyas partes son, hasta cierto punto, independientes. Obras estructuradas, como las orientales *Las mil y una noches* y el *Panchatantra* y sus sucesoras (e imitadoras, pues muchos de los cuentos incluidos en las colecciones medievales tienen su origen en las orientales), construidas a base de cuentos unidos por una trama-marco, son las primeras antecesoras del ciclo de cuentos. Muchos críticos coinciden en que el precursor del cuento literario moderno no existe de forma aislada, sino que tiene sus comienzos, precisamente,

---

tic because those who use it do not address the variables involved in the reading process. Moreover, the term introduces a method of evaluating short story cycles that is suspect», S.G. Mann, *op. cit.*, 21, nota 22.

<sup>10</sup> J.G. Kennedy, ed., *Modern American Short Story Sequences: Composite Fiction and Fictive Communities*, New York, Cambridge University Press, 1995, xi.

<sup>11</sup> «When do the many cease being merely many and congeal into one? Conversely, when does a "one" become so discrete and differentiated that it dissolves into a "many"? Every story cycle displays a double tendency of asserting the individuality of its components on the one hand and of highlighting, on the other, the bonds of unity which make the many into a single whole», F.L. Ingram, *op. cit.*, 19.

en estas colecciones con trama-marco o pretexto<sup>12</sup>. La estructura enmarcada de estas primeras colecciones sirve para unir los cuentos, que se presentan así en conjunto. En España, obras como *Calila e Dimna*, *El Conde Lucanor* y algunos libros de *enxiemplos* poseen esta estructura. Las colecciones logran diversos grados de coherencia, según la relación que se desarrolle entre los cuentos y la trama general. Sin embargo, con alguna rara excepción, los relatos no suelen mantener relación entre sí, y están unidos únicamente por el mecanismo del marco, prólogo o epílogo; aunque hay casos, como el *Decamerón*, donde un mismo personaje protagoniza varios cuentos.

Esta estructura persistirá hasta que la trama-marco sea reemplazada por mecanismos internos más sofisticados que establezcan relaciones entre las partes. Sin embargo, este proceso coincide parcialmente con el renacimiento del cuento literario gracias a su publicación en revistas y el interés que por él muestran autores conocidos, como Poe, Chejov y Maupassant. Esto dificulta una precisa identificación de las fases iniciales del ciclo de cuentos, ya que éste se confunde fácilmente con la independización del cuento literario. Además, como señala Mariano Baquero Goyanes, los mismos cuentos que aparecen en las revistas literarias se reúnen más tarde en volúmenes de cuentos relacionados, ya sea por su tema o por su autor.

En esta misma época vemos florecer una novela que se vuelve progresivamente más fragmentada y se centra menos en un tema o personaje. Aquí, de nuevo, el ciclo de cuentos se puede perder y confundir. Se percibe la forma, pero se encasilla, según su grado de coherencia, como colección de cuentos relacionados o como novela experimental. En realidad, como señala Forrest Ingram, es natural que surgiera el ciclo de cuentos para rellenar el espacio entre la novela y el relato, teniendo en cuenta la popularidad de éste a partir del siglo XIX y la publicación de series de relatos con los mismos protagonistas en las revistas, lo cual se prestaba a su recopilación; asimismo, sirve de inspiración para los autores, que empiezan a concebir sus colecciones de esta manera<sup>13</sup>. De hecho, esto es algo que se llevaba haciendo desde mucho antes, considerando el

12 Véase, por ejemplo: M. Kelley, «Gender and Genre: The Case of the Novel-in-Stories», *American Women Short Story Writers: A Collection of Critical Essays*, J. Brown, ed., New York, Garland, 1995, 295-310; J.G. Kennedy, ed., *Modern American Short Story Sequences: Composite Fiction and Fictive Communities*, New York, Cambridge University Press, 1995, vii; M. Dunn y A. Morris, *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*, New York, Twayne, 1995, 1; M. Baquero Goyanes, *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, 141-142.

13 F.L. Ingram, *op. cit.*, 25.

carácter popular de los relatos que se recogían en las colecciones antiguas; cada uno de ellos era independiente, pero el autor/editor lo había integrado en una estructura mayor<sup>14</sup>. El ciclo de cuentos se suele considerar un híbrido, a caballo entre la novela y la colección de relatos. Sin embargo, sus características permiten que sea estudiado aparte de estos otros dos géneros narrativos.

Tanto en la definición como en la identificación histórica del ciclo de cuentos es necesario enfrentarse a varios problemas. En primer lugar, hay lagunas en los siglos que separan a los precursores del ciclo de cuentos de su forma moderna. Por esta razón, ha sido un género difícil de definir o localizar, ya que es una forma a la vez antigua y moderna, que ha ido apareciendo bajo diversas formas narrativas y que ha llegado a ocupar un terreno ambiguo entre el cuento y la novela. Difícil, también, porque el mecanismo que une los relatos del ciclo moderno es interno; los marcos narrativos que anteriormente habían identificado el carácter cíclico de una obra desaparecen casi por completo y son sustituidos por elementos unificadores más sutiles —personajes, lugar o tema— que definen el ciclo de cuentos tal como lo conocemos hoy. Así pues, la dificultad de seguir las pistas del ciclo de cuentos, que a veces parece desaparecer por completo del panorama literario, nos obliga a debatir la idea de una tradición literaria para este género, e incluso de su designación como tal.

Otro problema importante en la identificación del ciclo de cuentos es el de su distinción e independencia respecto de la novela y de la colección de cuentos. La confusión que ha suscitado el ciclo de cuentos, como posible híbrido de novela y colección de cuentos, ha tenido como consecuencia el que no haya sido tratado como categoría propia hasta hace relativamente poco tiempo; el ciclo de cuentos es un género que muchos críticos han tachado de «ambiguo». Incluso la tarea de otorgarle un nombre ha demostrado ser un punto de controversia entre los críticos que lo han estudiado. He decidido utilizar la expresión «ciclo de cuentos». Sin embargo, existe un gran número de términos para describir una forma que no se presta fácilmente a ser etiquetada.

Así pues, el ciclo de cuentos es un género narrativo con unas características específicas, independiente de la novela y de la colección de cuentos, aunque comparte algunas de las características de los otros dos, lo cual hace que se confunda con ellos. El concepto de género —y espe-

---

14 «The fact that the original stories arose from folk imagination, from the collective effort of many people, gave each a separate identity, a uniqueness, and an independence which then was subsumed and integrated into a whole by a single author who modified and retold the stories as he fitted them into his own design», *op. cit.*, 17.



cialmente la cuestión del origen de los géneros literarios— se ha convertido en un foco de atención importante para muchos estudios. Entendiendo que, incluso géneros ampliamente estudiados como la novela y el cuento, siguen siendo objeto de debate en cuanto a su definición y descripción, he elegido los conceptos de cuento y novela expuestos por Kurt Spang en *Géneros literarios*. Así, el cuento

se configura preferentemente alrededor de un episodio, un suceso raro, a menudo vinculado con figuras insólitas. Este evento se presenta en su punto culminante, prescindiendo de una introducción detallada. Desde este punto, se camina rápidamente hacia el desenlace, que no tiene por qué presentar una solución definitiva a la problemática evocada. Con frecuencia, el cuento tiene un final abierto, dejando al lector la labor de buscar una salida al enredo planteado<sup>15</sup>.

Por su parte, la novela, dentro de la libertad estructural de la que goza, generalmente «pretende abarcar un mundo y/o una cultura»<sup>16</sup> (108). El ciclo de cuentos combina los rasgos específicos de la novela y el cuento: presenta los «fragmentos de una realidad» que son los cuentos<sup>17</sup>, y a la vez nos muestra un mundo que es la suma de estos fragmentos. Julio Cortázar, describiendo la diferencia entre la novela y el cuento, escribe que

se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un 'orden abierto', novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación<sup>18</sup>.

El ciclo de cuentos integra esta visión fotográfica, en fragmentos, de una realidad dentro de un mundo de «orden abierto» que emula al de la novela. No por esto, sin embargo, debe confundirse el ciclo de cuentos con los otros dos géneros, ni considerarlo un simple híbrido, ya que tiene características ausentes tanto en la novela como en la colección de relatos.

### 2.1. Elementos de organización y estructura del ciclo de cuentos

Los aspectos que constituyen el ciclo de cuentos son tan problemáticos como su definición. ¿Qué es lo que otorga coherencia a los relatos independientes? ¿Se puede establecer una clara distinción entre el

15 K. Spang, *Géneros Literarios*, Madrid, Síntesis, 1993, 110.

16 *Op. cit.*, 108.

17 *Op. cit.*, 108.

18 J. Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», *Obra Crítica: II*, por J. Cortázar, J. Alazraki, ed., Madrid, Alfaguara, 1994, 365-385: 371.

ciclo y la colección de cuentos, o la novela? Como pregunta Kennedy, «what distinguishes a connected set of stories from the multifaceted modern novel?»<sup>19</sup>. ¿Cuál es el papel del lector, y cómo se desarrolla el proceso de lectura? Estas son las cuestiones esenciales para un análisis detallado del ciclo de cuentos.

La primera cuestión planteada concierne a los elementos que actúan en la interrelación de las partes y, por consecuencia, en la creación del todo. En otras palabras, se trata de saber cuáles son los mecanismos que unen los relatos de un ciclo de cuentos. El lugar, los personajes, la narración, los temas y el tiempo son elementos compartidos por más de uno de los cuentos (a veces por todos, pero no necesariamente). A través de la repetición y del desarrollo, uno o más de estos elementos van tejiendo un mundo que trasciende los límites de los relatos individuales. Estos elementos de unificación no suelen aparecer aislados, sino que es probable que el autor utilice más de uno para unir los cuentos del ciclo, según quiera presentar un mayor o menor grado de coherencia: un protagonista (individual o colectivo) y un lugar, por ejemplo, o un motivo, un tema y uno o varios protagonistas.

### 2.1.1. Lugar

El lugar es uno de los elementos básicos de unión en estas obras<sup>20</sup>. Un pueblo, una ciudad o incluso una casa representan un primer paso hacia la interrelación de otros elementos, ya que el lugar proporciona a la vez un trasfondo común y un foco estable de referencia, además de crear una posibilidad para los personajes de relacionarse<sup>21</sup>. Por esta razón, se utiliza en la mayoría de los ciclos de cuentos, ya que facilita la aparición de otros puntos en común entre los relatos. Algunos ejemplos de ciclos que tienen el lugar como trasfondo común de los cuentos son *El bosque animado*, de Wenceslao Fernández Flórez, *Las afueras* de Luis Goytisolo y *La noria* de Luis Romero.

Las relaciones entre personajes que surgen cuando el ciclo emplea un lugar como elemento de cohesión resultan, además, en una comunidad que, al establecerse también como punto común, otorga más fuerza al carácter unitario del ciclo de cuentos: se unen una serie de hebras (los personajes) que, aunque nunca pierden su individualidad, forman parte

19 J.G. Kennedy, *op. cit.*, vii.

20 «Setting is a primary element of interconnection in a large number of composite novels and precursors. Nineteenth-century authors used this connective device often... and many twentieth-century authors have followed suit», D. Morris, *op. cit.*, 15.

21 «When a common setting dominates the stories... we might be alert for other potential unities», R.M. Luscher, *op. cit.*, 158-59.

del mundo al que tendrán que enfrentarse. En este sentido, el lugar/comunidad es una metáfora de la estructura del propio ciclo: un universo coherente que está no obstante formado por individuos a la vez independientes y dependientes de los demás y de ese cosmos<sup>22</sup>. El Dublín de James Joyce o el Obaba de Bernardo Atxaga sirven de trasfondo para el desarrollo de una serie de temas y personajes, además de participar en la creación de un mundo (real para Joyce, mítico en el caso de Atxaga) que el lector irá descubriendo a través de las diferentes perspectivas presentadas por los relatos individuales. Un caso similar ocurre con *El sueño de Venecia* de Paloma Díaz-Mas, donde el mismo barrio del Madrid antiguo sirve de lugar común a las cinco partes de la obra.

### 2.1.2. Personaje y comunidad

Como ya se ha adelantado al mencionar la comunidad, los personajes representan otro punto clave de interrelación. Aquí se pueden identificar dos variantes: el personaje individual, cuyas vivencias y desarrollo podemos seguir a través de los cuentos, y un protagonista colectivo, como, por ejemplo, el pueblo o la familia, que participa en la creación de una comunidad. En muchos ciclos, este protagonista colectivo asume el papel del personaje central individual; así, el lector se familiariza con varios personajes, ninguno de los cuales desempeñará un papel tan importante que eclipse a los demás. Este aspecto destaca en *La noria*, de Luis Romero, donde los personajes, habitantes de Barcelona, protagonizan historias paralelas, yuxtapuestas de manera que ninguno de ellos predomina el relato general.

El ciclo de cuentos puede tener un único protagonista, o bien personajes recurrentes. Mientras que *La noria* presenta un grupo de personajes sin centrarse en ninguno, *Las afueras*, de Luis Goytisolo, toma a un solo protagonista como centro de atención. En cualquiera de los dos casos, sin embargo, no suele haber un protagonista absoluto; aunque la obra gire en torno a un personaje (por ejemplo un narrador), puede que no sea el centro exclusivo de atención en todos los relatos, ni tampoco aparezca en todos ellos. A diferencia de la novela, donde el protagonista suele ser el centro de atención en gran parte de la obra, el protagonismo en el ciclo de cuentos es más limitado<sup>23</sup>. Lo más común es que aparezcan

22 «In a broad sense, the mixed voices and multiple perspectives in these self-conscious "narratives of community" expose the element of communal dialogue inherent in all short story sequences», J.G. Kennedy, *op. cit.*, 194.

23 «Unlike the novel, where a protagonist generally assumes the center of the stage through most of the book, there is often no protagonist in a cy-

varios personajes, cada uno aislado de los demás por los límites de «su» relato. El aislamiento, como veremos, es un tema recurrente en los ciclos de cuentos. Otro punto importante es la poca diferencia que existe entre personajes «principales» y «secundarios»; un «secundario» puede desempeñar el papel de protagonista absoluto de uno de los relatos, sin que después vuelva a aparecer o, si lo hace, solamente marginalmente. En este caso, el personaje «secundario» es «principal», y debemos tratarlo como tal. Pienso que esto no se puede considerar como distracción de la «trama general», porque la acción del ciclo está en el momento que se vive: «At any given moment, the action of the cycle is centered in the action of the story which is at that moment being experienced»<sup>24</sup>. En este sentido, el ciclo de cuentos vive en el presente, y cualquier «digresión» sirve para completar la imagen del mundo creado por el autor.

También hay que destacar que el personaje del ciclo de cuentos no puede desarrollarse de la misma manera —o con la misma profundidad— que su homólogo en la novela; aunque el desarrollo de los personajes individuales se muestre de forma fragmentada y no siga la misma trayectoria que el de la novela tradicional, existe y es algo que el lector puede seguir. Dunn y Morris comparan la evolución del protagonista del ciclo de cuentos al del *Bildungsroman* o *Künstlerroman*, ya que en muchos casos atraviesa un proceso de aprendizaje e independización a través de diversas etapas representadas por los distintos cuentos que componen el ciclo<sup>25</sup>. Es el caso de Joaquín Quintana, cuya trayectoria profesional se sigue de forma constante aunque a veces inconexa, en *El coro a dos voces*, de Fernando Quiñones. Mann advierte también esta similitud, señalando que es una categoría de desarrollo característica del ciclo de cuentos: el personaje cuya evolución se describe desde la adolescencia hasta la madurez<sup>26</sup>. Los personajes tanto del *Bildungsroman* como del ciclo de cuentos pueden tener las mismas experiencias: una iniciación, el conflicto con la familia y otras relaciones que ponen en peligro el desarrollo de la personalidad, y el ambiente opresivo que abandona para lanzarse al mundo<sup>27</sup>. Mann añade que el ciclo de cuentos es una forma muy adecuada para presentar este tipo de evolución:

---

cle or, if there is one, his or her importance is usually restricted to a limited number of stories», S.G. Mann, *op. cit.*, 11.

24 F.L. Ingram, *op. cit.*, 22.

25 Dunn y Morris, *op. cit.*, 15.

26 «One of the most important subgenres involving these cycles is based on the *Bildungsroman*: stories joined together to describe the development of a young person, generally from adolescence to maturity», S.G. Mann, *op. cit.*, 8-9.

27 *Op. cit.*, 9.

The form of the cycle is especially well suited to describe the maturation process, since it allows the writer to focus only on those people and incidents that are essential to character development. Frequently with these cycles, subordinate characters surface for only a story or two and then disappear entirely with no explanation being necessary<sup>28</sup>.

En un ciclo de cuentos, el desarrollo de un personaje suele llevarse a cabo ante todo a través de su comparación y yuxtaposición a otros. Esto significa que normalmente vemos al personaje en distintas situaciones, en relación con diversas personas, y que son éstas las que nos permiten recrear una imagen más o menos coherente del mismo:

[the protagonists] are major parts of their respective sequences but do not completely dominate them. Interspersed with their struggles are glimpses into the lives of others whose situations obviously complement those of the recurring characters<sup>29</sup>.

Así, se llega a conocer al personaje central a través de otros, no necesariamente secundarios, sino complementarios. Puede ocurrir, por ejemplo, que el narrador sea diferente para cada cuento, aunque todos hablen de la misma persona. *El coro a dos voces* presenta un caso parecido a éste. En el libro, el personaje que aparece en casi todos los cuentos es Joaquín Quintana: a veces como narrador en primera persona, a veces como objeto de la narración, a veces simplemente se menciona su nombre. El ciclo sigue el curso de la vida de Joaquín: desde su niñez nada más terminar la Guerra Civil, sus experiencias adolescentes durante el servicio militar y su colaboración en un periódico, hasta su vida de escritor en Madrid. Aparte de las narraciones en primera y tercera persona directamente relacionadas con acontecimientos de su vida, hay una serie de cuentos narrados también por habitantes de su entorno: una prostituta, un antiguo compañero, una criada, gente que va proporcionando datos sobre Joaquín, aunque ellos mismos sean los protagonistas y narradores de sus cuentos. De este modo, él no es el protagonista absoluto de todos los cuentos, pero el lector va recopilando datos y, sobre todo, las diferentes perspectivas que tienen estos personajes «periféricos» sobre él. El lector se tiene que esforzar por reconstruir la vida de Joaquín, esparcida a lo largo de los diversos relatos; esto puede carecer de la profundidad que ofrecería, por ejemplo, una narración donde el lector permanece constantemente junto al protagonista y ve todo a través de sus ojos. Pero, paradójicamente, es posible que las múltiples perspectivas

28 *Ibid.*, 9.

29 R.M. Luscher, *op. cit.*, 165.

que ofrece el ciclo de cuentos proporcionen, a la larga, una imagen más completa, porque llegan a través no de un solo filtro, sino de varios<sup>30</sup>.

El mundo representado por un ciclo de cuentos, por tanto, no se logra a través de un solo personaje, sino gracias a la interacción e intervención de varios. Así, el *personaje colectivo* figura más en el ciclo de cuentos que el individual. Esto es porque en la mayoría de ciclos está presente el elemento de *comunidad*, que deriva de las múltiples perspectivas sobre un tema, o de las diversas historias de los personajes, «the element of communal dialogue inherent in all short story sequences»<sup>31</sup>. Siempre hay lazos que unen los diversos personajes hasta formar esta comunidad: ya se caracterice por generación, sexo, relación con un personaje, pueblo, destino, etc. Y esta comunidad suele ser el verdadero protagonista del ciclo de cuentos: «However this community may be achieved, it usually can be said to constitute the central character of a cycle»<sup>32</sup>. Además, el protagonista colectivo, como escriben Dunn y Morris, al ser múltiple suele ser más complejo, y así sirve para forjar interconexiones más sofisticadas en obras que aspiran a una visión histórica o intergeneracional más amplia<sup>33</sup>.

Si el protagonista individual del ciclo de cuentos puede convertirse en protagonista colectivo, como hemos visto, entonces no es necesario que haya un solo personaje actuando como hilo conductor a lo largo de la obra. La acción se suele encontrar más repartida que en la novela. El resultado es que recibimos similar cantidad de información sobre varios personajes, y de esto surge el protagonismo conjunto. El personaje colectivo, la comunidad, refleja la estructura del ciclo de cuentos. Cada individuo tiene su historia, pero juntos construyen una historia colectiva:

Despite the many variations of content, arrangement and structure implicit in the twentieth-century sequences, the genre embodies an insistently paradoxical semblance of community in its structural dynamic of connection and disconnection. The simultaneous independence and interdependence of stories in a sequence fosters a corresponding awareness of both the autonomy of individual stories and the elements that conjoin them. We see characters as discrete entities inhabiting separate fictional spheres, yet we

30 «Las novelas cíclicas o las series de novelas imbrocadas unas con otras dan una visión "unanimista" de una sociedad a la que aprehenden desde diferentes ángulos», R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, E. Sullà, trad., Barcelona, Ariel, 1975, 1981, 86.

31 J.G. Kennedy, *op. cit.*, 194.

32 F.L. Ingram, *op. cit.*, 22.

33 «Often used to forge complex interconnective links in composite novels that cut a wide swath through historical time, or in those whose focus is multigenerational or multicultural», Dunn y Morris, *op. cit.*, 15.

also recognize common themes and recurrent situations yoking the narratives<sup>34</sup>.

Esta comunidad, sin embargo, no consiste simplemente en un grupo de personas reunidas con el fin de narrar o protagonizar un ciclo. Como explica Mann, aunque los ciclos varíen en el grado de coherencia que alcanzan, la unión se logra a través de una relación activa y deliberada: «It is not enough... simply to depict a particular class of people at a particular time and in a particular geographic setting. The book must achieve greater coherence than this»<sup>35</sup>. En obras como *Dublineses* u *Obaba-koak*, cuyos mecanismos de unión son, además del lugar, la comunidad que habita las dos localidades, el hecho de que todos los personajes habiten o se refieran constantemente a un determinado punto geográfico no tendría importancia si no existiera un elemento más fuerte de unificación: el sentimiento de soledad y el aislamiento que comparten los personajes de ambas obras, a través del cual el lector recrea una imagen de estas dos comunidades. Así pues, hay que conseguir una *identidad colectiva* a través de la narración, por medio de la comparación y yuxtaposición de las experiencias individuales, que unidas crean el tejido de la comunidad<sup>36</sup>.

La paradoja está en que, aunque la lectura del ciclo de cuentos casi siempre implica la (re)construcción de una sociedad, es frecuente en este género encontrarse con personajes auténticamente aislados de los demás miembros de su grupo. Esta situación se ve favorecida por los espacios que existen entre los relatos, los cuales resaltan las acciones paralelas/yuxtapuestas de los personajes a la vez que su ignorancia común los unos de los otros. Mann señala que muchos escritores utilizan la falta de narración continua que caracteriza al ciclo de cuentos, y los espacios entre relatos, para hacer hincapié en el carácter fragmentario de la vida y el aislamiento que padecen los seres humanos<sup>37</sup>. Kennedy también destaca este aspecto, al explicar que, en general, los diversos personajes que aparecen en un ciclo de cuentos apenas se encuentran o se conocen. Así, permanecen ignorantes de la similitud de sus situaciones con aquéllas experimentadas por otras personas de su entorno. Esta sensación de soledad y aislamiento se refuerza, en muchos casos, con las divisiones bruscas entre cuentos, y en muchos casos personajes que habitan un

<sup>34</sup> J. G. Kennedy, *op. cit.*, 195.

<sup>35</sup> S.G. Mann, *op. cit.*, 16.

<sup>36</sup> «Assembling narratives about diverse characters to form a composite text, such collections curiously resemble the gathering of a group to exchange the stories that express its collective identity their juxtaposed experiences disclose connections that apparently link their lives to a larger scheme of order and meaning», J.G. Kennedy, *op. cit.*, 194.

<sup>37</sup> S.G. Mann, *op. cit.*, 12.

mismo barrio se desconocen<sup>38</sup>. Al final, parece muchas veces que la comunidad que vive a través de los relatos del ciclo de cuentos es pura ilusión, por el aislamiento que sufren sus protagonistas. Sin embargo, aún en estas ausencias el lector puede construir una imagen sólida de la sociedad retratada en la obra.

La narración, el «proceso de crear ficción», como lo llaman Dunn y Morris<sup>39</sup>, puede unirse al lugar o al protagonista para crear una estructura más aglutinada. Aunque el mecanismo de la trama-marco ha desaparecido ya casi por completo, a veces se cuenta con un narrador que convierte la narración en el foco principal del ciclo de cuentos. Así pues, algunos ciclos tienen como núcleo no un personaje, sino una historia en desarrollo: «the work's focus, in other words, is the transactional process involved in getting the story told»<sup>40</sup>. *Obabakoak* es, en gran medida, una obra sobre la narración, donde la relación de historias, cuentos y vidas —y por ampliación, el proceso de escritura— se convierte desde el principio en un elemento clave que recorre todos los relatos. Cada personaje tiene algo que contar, y el proceso de contar se convierte en guía para los personajes y el desarrollo de la «trama».

### 2.1.3. Temas

Un tema o motivo puede también servir para unir los cuentos. La repetición, como la recurrencia en los personajes, facilita el desarrollo del tema. En el ciclo de cuentos, el tema o motivo suele repetirse desde diversos puntos de vista, lo cual le da profundidad aunque no siga una evolución linear. De esta manera, cada relato retiene su carácter independiente: presenta una perspectiva particular, al tiempo que el tema une los relatos para crear el todo. Una vez más, aunque el tema o motivo se desarrolle en fragmentos, refuerza nuestra imagen del todo, a la vez que nos ayuda a identificar las partes. Para explicar la recurrencia de temas, Forrest Ingram utiliza el ejemplo de los ciclos artúricos, donde la repeti-

38 «These breaches remind us that... characters in story sequences, unlike those in novels, rarely meet or become conscious of one another and thus remain unaware of the ways in which their situations may be similar. Ironically, sequences like *Dubliners* —in which characters inhabit the same locality— often evoke the sharpest sense of mutual estrangement; textual divisions correspond to absolute boundaries between one life and another. Figures who walk the same streets and whose stories appear side by side nevertheless remain oblivious to each other and unconscious of parallels between their own situations and those of other characters», J.G. Kennedy, *op. cit.*, 196.

39 Dunn y Morris, *op. cit.*, 16.

40 *Ibid.*, 16.



ción de motivos se lleva a cabo aunque haya que sacrificar la verosimilitud:

Motifs, themes, and phraseology of earlier chapters echo in the ones that follow. Situations recur, gestures are repeated until they become signs of character, emblems broadcast character. No one seems to care whether or not discrepancies seep into the legend or whether the succession of events described is chronologically possible. Authors interest themselves in «mythic pattern», in recurrent development<sup>41</sup>.

Del mismo modo, la repetición de un tema —un gesto, una situación— nos ayuda a identificar a un protagonista y así concretar su carácter y seguir su presencia a lo largo del ciclo. En *Obabakoak*, por ejemplo, el tema de la espera y el (re)encuentro se repite a lo largo de las historias, culminando en el cuento tradicional del encuentro entre un hombre y la muerte. En el libro de Bernardo Atxaga, varios personajes esperan poder encontrarse con alguien o algo, y se muestran en un estado de parálisis e incertidumbre: la maestra que espera la carta de su amigo, el narrador que espera reunirse con su tío para aprender un secreto, la muerte que aguarda a sus víctimas y éstas que hacen todo lo posible por evitar este encuentro. Este tema da cohesión al conjunto de relatos, y la imagen que percibe el lector es, dentro de la diversidad de historias y situaciones, una sensación de parálisis y desesperación y, a la vez, el deseo de narrar y poner algo en movimiento, que permita al lector explorar este aspecto de los personajes, como individuos y como colectivo. En *Las historias de Marta y Fernando*, Gustavo Martín Garzo emplea referencias a los cuentos de hadas para crear la imagen del mundo ilusorio que habitan los protagonistas, una pareja recién casada cuya relación deberá perder su inocencia inicial para alcanzar la estabilidad y afincarse en el «mundo real». En *Dublinese*, como demuestra Enrique Eguiarte, la música se convierte en un tema, un *leitmotiv* que nos acompaña a través de todos los cuentos:

es preciso apuntar el registro musical que transcurre a lo largo e todo el relato, en el que se cantan canciones, o éstas son cantadas o tocadas por músicos callejeros, o bien se hace alusión a poemas y piezas declamatorias. Todas ellas forman una clave, que al igual que el bajo continuo de la música barroca, es sumamente sutil y en ocasiones casi imperceptible, pero que indudablemente da coherencia y cohesión a todos los demás elementos que entran en juego<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> F.L. Ingram, *op. cit.*, 24.

<sup>42</sup> E. Eguiarte Bendímez, «*Dublinese* como ciclo de cuentos», *Mayéutica* 24 (1998), 107-134: 115.

Es evidente, pues, que el uso de un tema o motivo como elemento común refuerza la unidad del ciclo de cuentos al crear un ambiente de características concretas e identificables por reiterativas.

#### 2.1.4. *Tiempo*

El tiempo es un elemento especialmente complejo en el ciclo de cuentos. La opinión de Forrest Ingram es que, en general, el tiempo parece no importarle demasiado a sus autores: «The attitude of writers of short story cycles about the time relationship among stories in a cycle seems to be one of unconcern»<sup>43</sup>. El tiempo es menos importante a la hora de unir y organizar el ciclo que otros aspectos, como los personajes o el lugar. A menudo, la cronología no desempeña ningún papel en la organización de un ciclo. Muchas veces, como en *Obabakoak*, el conjunto de relatos parece estar suspendido en un tiempo indefinido, ambiguo, lo cual no perjudica la cohesión del ciclo. Otras veces, sin embargo, como es el caso de *El sueño de Venecia*, los relatos sí se presentan en orden cronológico. No obstante, la evolución del tiempo, como es de esperar en obras fragmentadas, no suele ser cronológica. Una técnica común entre los escritores de ciclos de cuentos, por ejemplo, es el «volver atrás», una repetición de unos mismos hechos para examinar un hecho desde otro punto de vista, de modo que se vuelve una y otra vez a un acontecimiento pasado para examinarlo desde otro punto de vista. Este es el caso de *Delito por bailar el chachachá*, de Guillermo Cabrera Infante, donde la cita entre un hombre y una mujer se representa tres veces, en cada una de las tres partes del libro; sin embargo, en cada una de ella los hechos se interpretan desde una perspectiva y un narrador diferentes. Los mismos hechos cobran, a fuerza de repetición, mayor profundidad y familiaridad para el lector.

Este método contribuye asimismo a una sensación de apertura en los relatos, de que todavía no conocemos todos los detalles, y hemos de esperar al próximo relato para formar una opinión de los hechos. Como explica Susan Ash, los detalles se acumulan e interrelacionan de tal manera que obligan al lector a reconsiderar y aplazar juicios o conclusiones, incluso impidiendo a veces una interpretación definitiva:

Details tend to be related by dissociation rather than chronology; time may move two steps forward and one back in order to incorporate new judgements. Thus the same event is examined several times and from seve-

43 F.L. Ingram, *op. cit.*, 23-24.

ral angles. The puzzle which is experience may be rearranged to different designs, denying the possibility of closure<sup>44</sup>.

Como se puede apreciar, este tratamiento del tiempo es una forma poderosa de unir las diversas partes para crear el todo, ya que establece una serie de relaciones que permiten constituir la imagen general. Sin embargo, se ha visto que esto impide, en la mayoría de los casos, llegar a una versión definitiva, a «la verdad». La información que se recibe es siempre provisional, partidaria, fragmentada; ninguna versión demuestra poseer más peso o autoridad. En definitiva, siempre habrá otra versión:

Such structures provide the possibility for disarrangements and emphasize the provisional condition of the narrator's information. Not simply a matter of retrospective; no one version of the event is offered as authoritative. Every apparent story contains alternate tellings, and the process of revision is endless<sup>45</sup>.

En general, se puede decir que el concepto de tiempo que predomina en los ciclos de cuentos no es el físico, sino el psicológico. Es más probable que la narración siga unas pautas rítmicas de desarrollo que otras puramente cronológicas: «[The authors] are more interested in the rhythmic pattern of the telling than in the chronological consistency of the events themselves»<sup>46</sup>. A esto contribuye, en parte, el retorno al pasado y a sus acontecimientos para reinterpretarlos, lo cual impide que el tiempo siga su curso. Sin embargo, el lector percibe que, aun cuando no exista una relación temporal entre los relatos del ciclo —en casos como *Dublineses* u *Obabakoak*, donde las referencias específicas al tiempo casi no existen, o no nos permiten unir las diversas narraciones—, sí existe el desarrollo «mítico», psicológico o simbólico: las estaciones, períodos históricos, etc. que dan cohesión al conjunto. Como explica Forrest Ingram, aun cuando los relatos tienen un lugar en común, esto no significa que compartan la misma visión temporal:

Often... no temporal relationship at all exists among the various stories of a cycle (*Ein Hungerkünstler*, *L'Exil et le Royaume*), but frequently enough one notes some kind of mythic advance in time (*Winesburg, Ohio*, *In Our Time*), or some general, though often inconsistent, reference to historical time (*The Unvanquished*). Even when events in all the stories of a cycle take place in the same general locale, no temporal relationship (*Dubliners*) or a meager one (*The Pastures of Heaven*) may be indicated. Chief concern

44 S. Ash, «Having it Both Ways: Reading Related Short Fiction by Post-Colonial Women Writers», *SPAN* 28 (April 1989), 40-55: 45-46.

45 *Ibid.*, 47.

46 F.L. Ingram, *op. cit.*, 23-24.

is for psychological time, symbolic times of seasons, times which recur, and mythic times of legendary events<sup>47</sup>.

Así pues, el tiempo en el ciclo de cuentos no siempre se utiliza para describir una serie de acontecimientos. Una excepción es, por ejemplo, el libro de Paloma Díaz-Mas, cuyos relatos siguen un orden cronológico identificado, el cual, además, es esencial para seguir la trayectoria del «protagonista»: el cuadro ejecutado en el primer relato. Pero a menudo el tiempo se emplea para describir una acción y repetirla, variando los componentes para que el lector aprecie el significado y la importancia de esta acción<sup>48</sup>.

### 2.1.5. Estructura interna y externa

La suma de estos aspectos —personajes, lugar, tiempo, temas y motivos— constituye lo que Forrest Ingram llama la «estructura» de estas obras, lo que define el «carácter cíclico». Ahora bien, esta estructura responde a los dos niveles de acción que presenta el ciclo de cuentos para ser a la vez un conjunto de relatos independientes y un todo que hay que descubrir a través de la interrelación de estas partes. Ingram se refiere a esto como la *estructura (pattern) interna* y la *externa*. Esta última es la estática, la que define las partes: puede ser un marco, la división en títulos o «capítulos», o una alternancia de relatos y fragmentos:

An examination of the static pattern of a short story cycle reveals a series of self-contained fictional prose-units (short stories) bound into a single volume at the author's direction. Static structure may include a framing device, or an indication of divisions by chapter-numbers or titles, or it may show an increase in length as the series progresses (*Ein Hungerkünstler*) or an alternation of stories and «interchapters» (*In Our Time*)<sup>49</sup>.

La interna, sin embargo, es una estructura dinámica, que se presenta a través de la recurrencia (*recurrence*) o del desarrollo (*development*) de las partes. Aquélla puede llevarse a cabo de forma simétrica o asimétrica. Por ejemplo, los cuatro narradores de *Ein Hungerkünstler*, de Kafka, presentan vivencias similares, enfrentándose al tiempo y a los que les

47. *Ibid.*, 23-24.

48. «Time does not exist in a cycle for the sake of hurrying through a single series of events, but rather for going over the same kind of action again, for repeating the situation while varying its components, for deepening one's appreciation of the significance of an action. Typical devices in the cycles of the ancient past and of the Middle Ages were comment through parallels, enlargement through juxtaposition, and definition by contrast», *ibid.*, 24.

49. *Ibid.*, 20.

rodean; además, al ser cuatro narradores distintos no existe una figura central, lo cual presenta al lector con cuatro testimonios comparables. Así, los temas que aparecen y las técnicas narrativas utilizadas son simétricas, y los cuentos siguen un esquema identificable<sup>50</sup>. En *El sueño de Venecia* la recurrencia simétrica se da en el encuentro que el lector espera que tenga lugar, en cada cuento, entre un personaje y el cuadro; además de la constante reaparición de éste y su progresiva mutilación.

La asimetría puede ser el resultado, por ejemplo, de un tratamiento desigual de temas o personajes recurrentes: un personaje que fuera central a la obra pero no protagonista de todos los cuentos, o un tema/motivo tratado en niveles muy distintos o de forma esporádica. En *El coro a dos voces*, la vida de Joaquín Quintana se nos muestra a través de varios narradores que, en muchos casos, desplazan la acción hacia ellos mismos. El lector, en vez de relacionar los cuentos como episodios fácilmente identificables en la vida de Joaquín, lo hace estudiando la relación entre él y los diversos narradores, que en algunos casos ni siquiera han llegado a tener contacto directo con él. El lector tampoco logra siempre el acceso directo a Joaquín. Lo mismo ocurre con los temas recurrentes en la trayectoria del protagonista: la guerra, el personaje marginado, la censura. Estos temas, importantes para el desarrollo de Joaquín como escritor, aparecen bajo diversas perspectivas, y el carácter fantástico de algunas narraciones ocultan su realidad: en un cuento, Joaquín se topa con la censura en el periódico donde escribe; la misma que oculta el hecho singular de que el linotipista del periódico se haya fugado con una estatua después de que ésta, según se insinúa, haya cobrado vida y dejado, incluso, caer su manto de piedra cerca de su pedestal. Cuando la recurrencia de temas, personajes, tiempo o lugar ocurre de manera asimétrica, el lector debe formar una serie de asociaciones; por el contrario, una estructura simétrica le permite identificar directamente los esquemas narrativos o temáticos que unen los cuentos con más claridad.

Por lo que se refiere al desarrollo, Ingram lo define como lineal o multidireccional<sup>51</sup>. El desarrollo lineal se da, por ejemplo, en los ciclos cuyos cuentos siguen un orden cronológico, como es el caso de *El sueño de Venecia*, donde la historia general se desarrolla entre el siglo XVII y el XX; o en *El coro a dos voces*, donde seguimos la trayectoria del protagonista desde la infancia hasta la madurez. Un desarrollo multidireccional, por otra parte, responde a la ausencia de un orden (crono)lógico identificable o, a veces, de un personaje/objeto central. Como su nombre indica, representa un movimiento radial en vez de lineal. Puede tratarse de una expansión temática o simbólica, una profundización o ampliación del

50 *Ibid.*, 20, 104.

51 *Ibid.*, 20.

significado. Es decir, que en vez de seguir un orden secuencial entre relatos, la información necesaria para unirlos llega de distintas vías a la vez; o, inversamente, que un solo tema/motivo se dispersa en varias direcciones/narraciones.

Para explicar cómo la recurrencia y el desarrollo operan conjuntamente para conformar el carácter cíclico, Ingram utiliza la metáfora de la rueda a la que me he referido al comienzo de este capítulo y que aquí se traduce. El borde de la rueda representa los elementos recurrentes del ciclo, que giran en torno a un centro temático. A medida que estos elementos (motivos, símbolos, personajes, palabras) se repiten y giran en torno a sí mismos, toda la rueda se mueve hacia adelante. Su movimiento es un solo proceso, y también en un solo proceso se amplía y profundiza el centro temático de un ciclo, cuando los elementos de éste se repiten dentro de distintos contextos<sup>52</sup>.

## 2.2. *El lector y su acercamiento al ciclo de cuentos*

En *El acto de leer*, Wolfgang Iser explica que la obra literaria existe gracias a la relación creada entre ésta y el lector. Es en esa relación entre las dos partes, y no en cada una por separado, donde el texto cobra vida; cuando el lector examina la obra desde múltiples perspectivas y comienza a examinar las relaciones entre ellas, participa en la creación de la obra literaria<sup>53</sup>. Para Iser, este dinamismo caracteriza la lectura y posterior crítica de una obra literaria; el lector no puede interiorizar la obra de forma pasiva, sino que ha de establecer una relación activa de interacción con ésta<sup>54</sup>.

Se ha explicado que la naturaleza del ciclo de cuentos depende en gran parte de cómo se percibe. En esta sección se expondrá el papel central que el lector desempeña en este proceso. El lector es, de hecho, el co-creador del ciclo de cuentos, un participante activo: el escritor ha ideado una estructura, y el lector la tiene que descubrir y re-crear.

Sin embargo, el lector tiene que ser consciente de estar ante una obra diferente, que va a exigir su participación activa. Reid advierte que el

52 *Ibid.*, 20-21.

53 «As the reader passes through the various perspectives offered by the text and relates the different views and patterns to one another he sets the work in motion, and so sets himself in motion, too», W. Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, J. Hopkins University Press, 1978, 21.

54 «Reading is not a direct "internalization", because it is not a one-way process...the reading process as a dynamic *interaction* between text and reader», *ibid.*, 107.

lector está condicionado por lo que él denomina «marcos» (*frames*), prejuicios sobre su conocimiento del género y comparaciones con otras obras parecidas o diferentes; en otras palabras, leemos lo que creemos estar leyendo, ya que poseemos una serie de «generic understandings, pedagogic habits, and notions about literariness»<sup>55</sup>. Además, lo que el lector piensa que un autor escribe, habitualmente influye en la lectura de una obra que se percibe como diferente al resto de la producción literaria de su autor<sup>56</sup>. Teniendo en cuenta estas consideraciones, hay que ser conscientes de que, para muchos lectores, el acercamiento al ciclo de cuentos es una experiencia tan insólita que puede «poner en peligro» la identificación del mismo; es decir, que es muy posible que —al menos en una primera lectura— el lector no reconozca la interrelación dinámica de las partes, y mucho menos la aparición de un todo que las trasciende. No obstante, el crítico debe tener presente la diferencia entre la experiencia que tiene el lector con un ciclo de cuentos y la que tiene con una colección de relatos o una novela. También debe considerar la existencia del lector «académico», cuya lectura puede estar especialmente condicionada por su conocimiento y opinión acerca de los géneros literarios.

Uno de los elementos que condicionan el acercamiento de un lector a la obra es el título. Este es, como señala Kurt Spang, un elemento que se tiende a dejar de lado en la interpretación de obras literarias, pero que puede aportar información muy valiosa, ya que representa un auténtico «puente y pórtico entre autor y lector, entre la realidad de la ficción y la realidad extraliteraria»<sup>57</sup>. El título es, además, un acuerdo establecido entre el autor y el lector acerca de la naturaleza de la obra transmitida, y así «el autor propone al lector un contrato a través del título, establece una promesa... que éste puede aceptar o rechazar»<sup>58</sup>. En definitiva, el título de una obra es la primera información que recibe el lector, y que, ciertamente, influye en su decisión de leer la obra. Puede aportar datos importantes acerca del género, la estructura, etc.: «la configuración del

55 I. Reid, «Destabilizing Frames for Story», *Short Story Theory at a Crossroads*, S. Lohafer y J.E. Clarey, eds., Louisiana State UP, Baton Rouge, 1989, 299-310: 307.

56 «These extratextual frames always carry an ideological freight, albeit inconspicuously and unwittingly. Foremost among them is likely to be a set of assumptions based on the perceived status of the author and the supposed nature of his writings», *ibid.*, 307.

57 K. Spang, «Aproximación semiótica al título literario», *Investigaciones semióticas I (Actas I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Toledo 1984)*, Madrid, CSIC, 1986, 531-541: 531.

58 *Ibid.*, 537.

título le ayudará anticipadamente a formarse una idea acerca de la estructuración y el contenido de la obra»<sup>59</sup>.

Una vez emprendida la lectura, lo primero que llama la atención del lector son las partes. Aquí está el parentesco del ciclo con la colección: el lector se centrará al principio en las partes, posiblemente sin considerar que exista algo más allá de una vaga relación entre los diversos relatos o que el autor pudiera haber concebido una estructura mayor formada por las partes<sup>60</sup>. Aunque también existe la posibilidad de que el lector se aproxime a la obra con la idea de estar ante una novela fragmentada, con lo cual hará un esfuerzo inmediato por ver el todo, a veces a costa de no percibir la individualidad de las partes. No obstante, el lector atento pronto empieza a descubrir las estructuras (*patterns*) y a crear asociaciones significativas entre las partes. El núcleo de la tarea del lector está precisamente en descubrir estas conexiones y rellenar los espacios entre cuento y cuento. Como dice Kennedy, esta posición especial del lector, en que debe discernir la estructura unificada detrás de los relatos, hace que la experiencia final —llegar a una visión de unidad o comunidad— se considere como esencial en la definición del ciclo de cuentos<sup>61</sup>. Kelley añade que los espacios entre relatos son en sí un lugar especial, pues es donde el lector ejerce su tarea de generar un significado<sup>62</sup>.

El acercamiento del lector a un género tan discutido como el ciclo de cuentos es en sí un acto controvertido, lo que se demuestra por la misma falta de términos para describir la experiencia del lector para con el ciclo. El ciclo de cuentos es un género que ha creado unas reglas propias, pero flexibles y fluidas: «As collections of related short fiction with inconclusive, supplementary structures of individual stories, their work looks for its own rules. The difficulty in supplying a name for this genre indicates that this is so»<sup>63</sup>. Sin embargo, se pueden destacar unos rasgos relativamente definidos de un acercamiento al ciclo de cuentos.

En primer lugar, existe la consciencia de la participación inmediata que exige un relato, en contraste con el proceso más largo y extendido de

59 *Ibid.*, 538-539.

60 R.M. Luscher, *op. cit.*, 156-157.

61 «... places the reader in a strategic position to draw parallels, to discern whatever totalizing meanings may inhere in the composite scheme. The aggregate text at last yields a global perspective of wholeness or collectivity that some readers would call the defining experience of the story sequence: the vision of unity or community», J.G. Kennedy, *op. cit.*, 196-197.

62 «Like ellipses in fiction, the gaps between the stories are a space where the reader is especially responsible for generating significance», M. Kelley, *op. cit.*, 304.

63 S. Ash, *op. cit.*, 54.



la novela. Ahora bien, el ciclo de cuentos participa de ambos elementos: un proceso de tensión y relajación, de ir reuniendo pistas con paciencia al tiempo que disfrutamos plenamente del desarrollo, punto álgido y conclusión de cada relato completo e independiente. En general, se presta más atención cuando se es consciente de que las partes forman un todo, y de que se está ante una especie de rompecabezas. Se presta más atención a aquellos detalles que puedan servir como elementos de unión entre un relato y otro, o entre un relato o grupo de relatos y la totalidad que los trasciende<sup>64</sup>. Así, Luscher escribe que la unidad más suelta (comparando con la novela) del ciclo de cuentos nos obliga a estar más atentos, a buscar cabos para atar. Nuestra misión consiste en reunir las partes para reconstruir el significado que existe en base a su interrelación. Luscher dice que el ciclo proporciona mayor posibilidad de realizar una interpretación subjetiva, resultado de una participación más activa que en otros géneros<sup>65</sup>. La regla general, entonces, es que hay que relacionar(se): mirar hacia el exterior en vez de permanecer dentro de las unidades individuales.

Tras percibir la estructura del ciclo, es necesario prestar especial atención a la tensión entre las partes y el todo. Aquí es donde el lector se decanta por una forma de leer u otra: bien sea hacerlo de manera aislada, haciendo caso omiso al contexto que ocupa dentro de la obra completa, o leer el relato principalmente para averiguar en qué contribuye al todo. En realidad, dice Mann, el proceso de lectura es más complejo, alternando de una frase a otra, cuando el lector que estaba centrándose en la historia individual se acuerda, al percibir alguno de los mecanismos de unificación, que pertenece a un contexto mayor<sup>66</sup>. En una primera lectura, lo más probable es que se preste más atención a las partes que al todo; sólo más adelante, empieza el proceso de lectura cíclica: el de interrelación y re-creación, aunque estas partes mantendrán su carácter independiente en la mente del lector<sup>67</sup>.

Debe tenerse en cuenta que hay dos aspectos fundamentales en la lectura del ciclo de cuentos. En primer lugar, que el proceso de lectura no es continuo, sino que se interrumpe por el final de cada relato:

the autonomy of stories in a sequence disrupts the reading process; there is no sustained plot or linear narrative, no inclusive narratorial perspective, only a disjunctive series of fictional scenes<sup>68</sup>.

<sup>64</sup> R.M. Luscher, *op. cit.*, 166.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 157-158.

<sup>66</sup> S.G. Mann, *op. cit.*, 18.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 19.

<sup>68</sup> J. G. Kennedy, *op. cit.*, 196.

En segundo lugar, que el ciclo de cuentos es un «libro abierto»:

Such structures provide the possibility for disarrangements and emphasize the provisional condition of the narrator's information. Not simply a matter of retrospective; no one version of the event is offered as authoritative. Every apparent story contains alternate tellings, and the process of revision is endless... The reader cannot determine greater truth in any one account. Unresolved issues are thrown up for another perspective. The text/writer becomes the locus for multiple stories<sup>69</sup>.

Así, es probable que no exista una versión definitiva de los hechos, siempre habrá una narración alternativa dentro de algún otro punto de vista, y así la información que posee el lector siempre es provisional.

### 3. El ciclo de cuentos en España

Si los críticos han tardado en conceder al ciclo de cuentos un espacio aparte ha sido, sin duda, por este carácter camaleónico<sup>70</sup>. De hecho, los primeros estudios sobre ciclos específicos se centraron en el contraste entre estas obras «experimentales» y el resto de la obra del novelista: James Joyce, Sherwood Anderson, William Faulkner, Ernest Hemingway y otros. Como explica Susan Garland Mann,

critics often found it convenient to discuss unified short story collections as "episodic" or "apprenticeship" or "fragmentary" novels, labels which helped them trace the development of the novelist but which clearly condemned books like *Dubliners* or *In Our Time* to a probationary status<sup>71</sup>.

En las décadas entre los años 30 y los 50, los investigadores norteamericanos empiezan a constatar que estas obras no son ni meras colecciones de relatos ni novelas fragmentarias y experimentales; no obstante, sus comentarios no trascienden. Sólo a partir de la década de los 70 aparecen los estudios de críticos como Forrest Ingram, que ofrecen definiciones y descripciones detalladas del ciclo de cuentos.

El resto de Europa, incluida España, ha tardado más en identificar y examinar aquellas obras que presentan esta estructura. Los estudios se suelen limitar a registrar la existencia de «una variante» dentro del estudio de la novela o del cuento (la novela «experimental» o los cuentos «interrelacionados»). Por ejemplo, Mariano Baquero Goyanes habla de las diferentes maneras de organizar colecciones de cuentos, entre las cuales menciona una técnica de «trabazón» que se emplea para enlazar una serie de relatos, y que él considera normal en cualquier autor, ya que

<sup>69</sup> S. Ash, *op. cit.*, 47.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>71</sup> S.G. Mann, *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood Press, 1989, ix.

éste tratará siempre de buscar algún «denominador común» entre ellos<sup>72</sup>. Por éste y otros ejemplos, se va a comprobar que falta un análisis como el que ha presentado, con varias obras, la crítica norteamericana.

En España, la primera aparición de antecedentes del ciclo de cuentos se encuentra en las colecciones de cuentos medievales, las colecciones de *novellas* renacentistas, y los inicios de la novela (picaresca, pastoril, de caballerías). En el siglo XVIII —menos prolijo en prosa narrativa— se centra principalmente la atención en una serie de obras que siguen, en gran parte, el modelo establecido por Quevedo en sus *Sueños*: una serie de visiones unidas por un marco que presenta al protagonista emprendiendo el recorrido por ellas. El siglo XIX ve el nacimiento del cuento literario, publicado principalmente en revistas pero también reunido en colecciones, que no siempre siguen un criterio de agrupación. También es necesario recordar el fenómeno costumbrista y las recopilaciones o composiciones de escenas que, en muchos casos, contienen trama y personajes. La novela, tanto en su faceta romántica como realista, ya se perfila como género propio, presentando una trama elaborada con plena conciencia del género, y no como una serie de episodios mejor o peor engarzados. Sin embargo, en el siglo XX, es necesario volver a ella ya que, como se ha señalado anteriormente, presenta en su variante más experimental características fácilmente confundibles con el ciclo de cuentos. Este último siglo es el que ha presentado más problemas en la búsqueda de ejemplos del género narrativo objeto de nuestro estudio. Las consecuencias que sobre la literatura de ficción tienen tanto la Guerra Civil española como movimientos artísticos innovadores, como la etapa de vanguardia de los años 20, han hecho difícil el seguimiento del ciclo de cuentos. No obstante, pienso que la literatura del siglo XX es una etapa en el estudio del ciclo de cuentos que se podrá seguir desarrollando en trabajos posteriores.

Forrest Ingram advierte que los críticos literarios no saben acercarse al ciclo de cuentos como género narrativo, ya que prestan su atención primariamente a su estructura externa (estática), y sólo luego, de forma gradual, se acercan a la interna (dinámica). Así, según Ingram, muchos críticos no saben lo que analizan. Los que piensan que es una clase de novela se frustran buscando una trama o acción central/principal; mientras que los que creen estar ante una colección de cuentos hacen caso omiso al diseño dinámico de la obra y se centran casi exclusivamente en las partes:

Critics first notice the static structure, and eventually the dynamic one. Very few of the critics have seemed fully to realize what kind of work they

72 M. Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1967, 61-62.

were analyzing. If they thought of it as a novel, they only embarrassed themselves when they looked for a «main plot» or «central strand of action». If they assumed it was a «mere collection of stories», they almost forced themselves not to notice the intricate dynamic patterns which the volume possessed<sup>73</sup>.

Sin ánimo de menospreciar la labor de la crítica literaria en el ámbito hispano, deseo analizar algunos de los estudios principales sobre el cuento literario y la novela, los cuales están enfocados de tal forma que excluyen la existencia del ciclo de cuentos. He buscado en las definiciones y descripciones de estos dos géneros las referencias a obras que no parecen encajar del todo: colecciones de cuentos interrelacionados, novelas fragmentadas o «experimentales», y otras clasificaciones que han suscitado mis dudas sobre la verdadera naturaleza de lo descrito. Dudas que se transforman en la certeza de que muchas de las obras definidas como novela o colección de cuentos son, en realidad, ciclos de cuentos. De acuerdo con estos enfques, se puede dividir a los críticos en dos grupos: quienes han analizado los ciclos de cuentos desde la perspectiva del cuento, y quienes lo han hecho desde el ámbito de la novela. Para presentar estas perspectivas de una manera clara y sistemática, he optado por comentar los estudios de estos investigadores de forma individual. Sus semejanzas y diferencias a la hora de tratar los géneros literarios quedan, en cualquier caso, evidentes.

### 3.1. Desde la perspectiva del cuento

Mariano Baquero Goyanes dedica varias obras (entre ellas *Qué es la novela*, *Qué es el cuento* y *Estructuras de la novela actual*) a definir la novela y el cuento. En ellas repasa la historia del género y proporciona una serie de rasgos y características que determinan su naturaleza. En su estudio sobre el cuento, Baquero Goyanes afirma que los cuentos medievales existen sólo bajo la forma de colecciones. El cuento literario no surge hasta el siglo XIX, cuando se independiza de éstas y empieza a aparecer en las revistas, si bien es interesante destacar que estos relatos se vuelven a agrupar más tarde en colecciones, aunque éstas sean ya recopilaciones *a posteriori*<sup>74</sup>.

Sin embargo, los recopiladores de las colecciones medievales no se proponían crear una obra literaria *ex nihilo*, sino agrupar una serie de relatos específicos —escogidos con un fin concreto— en torno a un tema o dentro de una trama marco, con el fin no sólo de entretener sino de educar. Por esta razón, aunque sean obras compuestas, el hecho de que

<sup>73</sup> F.L. Ingram, *op. cit.*, 43.

<sup>74</sup> M. Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, 59.

los cuentos se agrupen en una selección con una finalidad común, les convierte, en mi opinión, en precursores del ciclo de cuentos. Este tema se examinará más adelante, en el segundo capítulo del presente estudio.

Baquero Goyanes reconoce que hay colecciones modernas que utilizan «recursos no muy distantes» a los de Boccaccio. Por ejemplo, *Misterioso Buenos Aires* de Manuel Mujica Láinez y *El bosque que llora* de Vicki Baum. En la primera colección, como en *Dublinenses* de Joyce, está la ciudad como fondo mientras que, en la segunda, el caucho es el tema que une todos los relatos<sup>75</sup>. A esta configuración la llama «variaciones sobre un tema», que puede incluir elementos como el «caso peculiar de trabazón» que surge en obras como el *Decamerón*, donde el mismo personaje aparece en varios cuentos.

El libro de Mujica Láinez consta de 42 partes, numeradas y con título, de manera parecida a la obra de Joyce<sup>76</sup>. La obra de Baum, sin embargo, se presenta como una novela, tanto en la edición de sus *Novelas* como en la introducción escrita por la misma autora, que se refiere a ella como una «novela» con «capítulos» y reconoce el carácter decididamente experimental de la misma<sup>77</sup>. Baquero Goyanes ha reclasificado esta obra al definirla como colección de cuentos, no obstante las explicaciones que da la autora, que por su parte tampoco está segura de haber escrito una novela. La descripción de la misma, con sus «capítulos» titulados y el caucho como protagonista, nos sugieren que esta obra pudiera ser un ciclo de cuentos.

Sin embargo, Baquero Goyanes considera que este carácter unitario es normal para el autor de una colección, que «suele buscar algún rasgo o denominador común perceptible entre todos los allí reunidos, y al que

75 *Ibid.*, 60-61.

76 M. Mujica Láinez, *Misteriosa Buenos Aires*, en *Obras Completas: III*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1980, 301-641.

77 «Existe una trillada fórmula para escribir una novela panorámica como ésta, que abarca doscientos años y casi todo el mundo: la sencilla receta consiste en formar una familia y dejar que las diversas ramas y generaciones sigan su trayectoria. Para decirlo con franqueza, la autora —habiéndose entregado a lo que Thomas Mann llama "los placeres de la expresión" y estando complacido y satisfecho su corazón por las complicadas estructuras erigidas en algunos de sus libros anteriores— se sintió esta vez hartó altiva para encuadrar esta novela en el trillado molde. Por eso, este libro es tan sólo una novela si el cordial lector desea aceptar al CAUCHO como común denominador, como héroe y villano, como asesino y víctima, como explotador y explotado, como personaje protagónico que vincula los quince capítulos de esta novela», V. Baum, Introducción a «El bosque que llora», *Novelas: IV*, Barcelona, Planeta, 1957, 7-664: 11.

alude el título que los recubre»<sup>78</sup>. Pero Goyanes no parece referirse a la unidad de estas obras, sino solamente a las partes independientes que, a veces, presentan algún denominador común, sin considerar el todo que se puede construir a partir de la interrelación de las partes. Y así, piensa que no se trata de obras premeditadas, sino de recopilaciones efectuadas posteriormente a la composición de sus partes.

Durante los últimos veinte años se han publicado otros estudios sobre el cuento en España. Como los realizados por Baquero Goyanes, éstos también mencionan las colecciones unificadas y, además, la «mezcla de géneros». Sin embargo, tampoco estas obras llegan a sugerir la necesidad de considerar la existencia de un género aparte cuyas características, descritas en estos estudios, corresponden al ciclo de cuentos.

Fernando Valls, en su artículo «El renacimiento del cuento en España (1975-1990)», afirma que el cuento se acerca cada vez más a la novela, y que «hallamos con frecuencia cuentos formando parte de novelas, trastocándose así las fronteras de los géneros, adquiriendo ambos una nueva dimensión en su unidad y complementariedad»<sup>79</sup>. Valls acierta al observar que las fronteras entre los géneros ya no son rígidas (si es que alguna vez lo fueron); pero mientras que él examina formas experimentales de cuento y novela, yo pienso que es necesario reconocer la existencia de géneros que, aun pareciendo híbridos o experimentales, tienen vida y reglas propias.

Santos Sanz Villanueva habla también de mezclas genéricas al estudiar el cuento español de mediados de este siglo. Según este autor, los cuentos de esta época comienzan a adoptar argumentos novelescos, y «hasta puede decirse que alguna novela está formada por una suma de relatos»<sup>80</sup>. Sanz Villanueva proporciona un ejemplo. *Las afueras*, de Luis Goytisolo, podría haber sido una colección antes de presentarse como novela, ya que el segundo capítulo fue previamente publicado en una antología:

me ha llegado la noticia, que no he podido corroborar, de que, en principio, era un conjunto de relatos presentado como novela por conveniencia editorial<sup>81</sup>.

Es significativo el hecho de que un capítulo de la obra hubiese aparecido como cuento en una antología, lo que demuestra su independencia

78 M. Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, 62.

79 F. Valls, «El renacimiento del cuento en España (1975-1990)», *Lucanor* 6 (septiembre 1991), 27-42: 39.

80 S. Sanz Villanueva, «La situación del cuento a mediados de siglo», *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Joseluís González, ed., Pamplona, Hierbaola, 1992, 105-109: 107.

81 *Ibid.*, 109.

del conjunto. En una nota a pie de página, se confirma la teoría: «Sabemos hoy que el propio Luis Goytisolo concibió el original como un volumen de cuentos» presentado a un certamen<sup>82</sup>. ¿Novela o colección de cuentos? En realidad, como se explicará en el quinto capítulo de este estudio, *Las afueras* es un ciclo de cuentos.

Erna Brandenberger, en su estudio sobre el cuento, enumera los múltiples términos utilizados para definir el género narrativo breve: cuento literario, noveleta, novela corta, etc. Señala, con acierto, que la «terminología, desconcertante por su variedad, demuestra lo poco que se preocupa la literatura española por delimitar los géneros épicos (en contraste con la precisa anotación de que gozan desde hace siglos las distintas formas del género lírico)»<sup>83</sup>. Obras como el *Quijote* y *Lazarillo de Tormes*, por ejemplo, han sido llamadas «cuentos» desde la época en que fueron escritos, lo cual demuestra la ambigüedad de este término. De la misma forma, dice Brandenberger que es «singular... que se consideren como novelas volúmenes que contienen de tres a cinco narraciones, e incluso que las colecciones de cuentos se agrupen bajo la denominación genérica de "novela"»<sup>84</sup>. Por esta razón, ella las reclasificaría como colecciones de cuentos.

El hecho «singular» de que estas colecciones se hayan interpretado como novelas responde, probablemente, a que existe un vínculo entre ellas que emula el mundo creado por la novela; al mismo tiempo, estos cuentos que componen la novela son claramente independientes. Por consiguiente, aunque la autora no desarrolla el análisis más allá de esta mención, lo que ella reclasifica como colección de cuentos es, probablemente, un ciclo. Aunque sea arriesgado deducir reglas generales de comentarios breves como éste, la discrepancia enunciada —que existen obras consideradas como novelas aunque en realidad están formadas por relatos independientes— puede indicar que la estructura discutida pertenece al ciclo de cuentos.

Gonzalo Sobejano presenta otro estudio interesante para analizar las reacciones ante el ciclo de cuentos (o, mejor dicho, obras que encajan dentro de las características del ciclo, aunque se comercialicen como novelas o colecciones de cuentos). En su artículo «Sobre los criterios de ordenación de un libro de cuentos», explica tres maneras de reunir relatos para formar una colección:

O se colocan los relatos, sin más, uno tras otro; o se ordenan con arreglo a algún principio de armonía o concertación (tonal, temática, social, am-

82 *Ibid.*, 1, nota 1.

83 E. Brandenberger, *Estudios sobre el cuento español actual*, Madrid, Editora Nacional, 1973, 22.

84 *Ibid.*, 21-22.

biental, temporal); o se disponen de manera que integren un conjunto con principio, centro y fin<sup>85</sup>.

No obstante, Sobejano añade que este último método, el de integrar un conjunto,

en rigor, no da por resultado una colección de cuentos, sino ciertas formas de novela en que las unidades narrativas integrantes, por numerosas o notorias, suscitan la ilusión de que podrían subsistir por sí solas. Dejando a un lado, pues, esta colección potencial, serían dos los procedimientos normales: yuxtaposición y coordinación. (Énfasis mío)<sup>86</sup>.

En realidad, las colecciones cuya organización está basada en la subordinación (¿de unos cuentos a otros, o de todos los cuentos a un esquema mayor? Sobejano no lo especifica) y la yuxtaposición, son candidatas a ser analizadas como obras aparte, como el mismo autor reconoce en el caso de la subordinación. Además, para dejar constancia de que la subordinación presenta un caso completamente distinto, Sobejano afirma que pertenecen a esta categoría

los relatos secundarios que afluyen al relato primario enmarcador, como en los "romances" bizantinos y pastoriles o, modernamente, en esas que se han llamado "novelas de cuentos"<sup>87</sup>.

Ya se ha dicho que tal denominación responde, en la mayoría de los casos, al ciclo de cuentos.

En esta sección he querido presentar algunas de las perspectivas de investigadores del cuento. Por supuesto, no se han incluido todos los trabajos relativos a dicho género narrativo. Se trata, sobre todo, de demostrar que, en general, el ciclo de cuentos no es un género reconocido por quienes que estudian el cuento en España, aunque sus estudios lleguen a recoger estas formas consideradas «fronterizas» o «experimentales». Como veremos a continuación, otro tanto ha ocurrido en el estudio de la novela, donde cierta clase de «novela compuesta» ha sido relegada al ámbito experimental, y donde una vez más se ha querido ver un intercambio genérico, una disolución de las fronteras entre la novela y el cuento, pero sin llegar a definir y estudiar estas formas alternativas.

85 G. Sobejano, «Sobre los criterios de ordenación de un libro de cuentos», *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, J. González, ed., Pamplona, Hierbaola, 1992, 71-75: 71-72.

86 *Ibid.*, 71-72.

87 *Ibid.*, 73, nota 1.



### 3.2. Desde la perspectiva de la novela

Ante la cantidad de estudios sobre la novela española, y la imposibilidad de tratar todos ellos en este estudio que, por sus características, es necesariamente limitado, voy a presentar únicamente las observaciones de dos investigadores, cuyos trabajos acerca de la novela han sido considerados importantes, junto con unas consideraciones sobre el carácter «híbrido» que caracteriza muchas novelas escritas entre 1939 y 1961. Con ello, pretendo ofrecer un ejemplo de análisis de ciertas «formas límite» en el ámbito del estudio de la novela, destacando las similitudes de las obras y formas descritas en estos trabajos con las características del ciclo de cuentos.

Mariano Baquero Goyanes se aproxima a la novela como el género literario más libre, menos definido: «libertad de composición, fluidez estructural»<sup>88</sup>; por el contrario, el cuento tiene unos límites «impuestos por sus reducidas dimensiones. Pero justamente en esos límites está la fuerza, la potencia estética y emocional del cuento»<sup>89</sup>. Teniendo esto en cuenta, podemos afirmar que el ciclo de cuentos posee a la vez la flexibilidad de la novela y los límites y potencia del cuento.

La novela, carente de reglas, debe en parte su flexibilidad a «sus abundantes posibilidades de cruce con otros géneros», lo cual no implica que la novela sea

un mosaico o conglomerado de géneros, obtenido por adición de varios o de todos ellos. No, las semejanzas y cruces que pueda presentar respecto a los restantes géneros literarios, no significan que se trate de un producto literario formado por aglutinación de diferentes elementos. La novela, pese a lo confuso de sus límites, es una criatura literaria con fisonomía y vida propia, completamente distinta de todas las con ella relacionadas, incluso de géneros como el cuento, a ella ligado por lo narrativo<sup>90</sup>.

Esta misma flexibilidad explica la dificultad para definir la novela, sobre todo en sus formas más experimentales, tales como la novela episódica con «configuración sumamente dislocada»<sup>91</sup>; o la que presenta dos acciones paralelas, dos planos de acción (*Rayuela*), que llama dípticos<sup>92</sup>.

Estas estructuras, según Baquero, tienen «validez estética» cuando son exigidas «por el contenido mismo de la novela», como es el caso de las dos historias independientes que componen *Las palmeras salvajes*, de

88 M. Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989, 184.

89 M. Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, 68.

90 M. Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, 186-187.

91 *Ibid.*, 190.

92 *Ibid.*, 223.

William Faulkner. La descripción que hace Goyanes de esta obra y su proceso de composición nos remite a lo expuesto sobre la forma del ciclo de cuentos:

cabría pensar que Faulkner bien pudo publicar independientemente y por separado las dos historias que se agrupan en la obra. O incluso podría haberlas dado a conocer en un único volumen, pero no en forma alternante y mezclada, sino impresas, completas, una a continuación de la otra. Hay que preguntarse, entonces, por qué Faulkner optó por la mezcla e interferencia. La respuesta quizá la dé la antes apuntada circunstancia: el paralelismo emocional, simbólico, perceptible entre las dos historias, que se hace mucho más explícito y eficaz con la estructura alternada. Cuando un relato se interrumpe, desplazado por el otro, aparentemente ajeno a su trama más externa, éste, sin embargo, alude a lo más hondo de aquél, y viceversa; tejiéndose entre las dos historias un complejo juego de reticencias simbólicas.<sup>93</sup>

Hay que tener en cuenta que Baquero está tratando aquí del género novelístico; sin embargo, reconoce la autonomía de las dos historias que componen la «novela» de Faulkner. Goyanes también incluye casos de novelas «fragmentadas»: de Melville dice que utiliza una estructura episódica, con bloques de material que «se yuxtaponen sin demasiada coordinación ni modulación»<sup>94</sup>. Acerca de Henry Green, Goyanes cita al crítico Frederick R. Karl para decir que el lector tiene que construir la novela, «juntando los diferentes fragmentos y *quanta* que la narración deja sueltos»<sup>95</sup>.

De todo esto, Baquero concluye que «la "estructura combinada" es la que se da, muy explícitamente, en aquellas novelas en que se deja confiado al capricho del lector la ordenación del material narrativo»<sup>96</sup>. ¿Capricho o responsabilidad? Para él, la «forma tradicional del libro» desaparece<sup>97</sup>.

En sus estudios, Baquero incorpora formas y obras que rozan las lindes del género tratado, ya sea el cuento o la novela. Si leemos sus observaciones sobre obras «límites» en su conjunto, percibimos que surgen los temas que se van a presentar en la discusión sobre el ciclo de cuentos: relatos engarzados, novelas fragmentadas y cierta confusión sobre su clasificación genérica. Pero, como se podrá comprobar, entre la colección de cuentos en forma de variaciones sobre un tema y la novela fragmentada, existe algo que no es ni novela ni cuento: el ciclo de cuentos.

<sup>93</sup> *Ibid.*, 225-226.

<sup>94</sup> *Ibid.*, 227.

<sup>95</sup> *Ibid.*, 228.

<sup>96</sup> *Ibid.*, 237.

<sup>97</sup> *Ibid.*, 237.

En su obra *La novela*, M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves ofrece, junto a su definición y estudio del género novelístico, un análisis de la relación que siempre se ha establecido entre el cuento y la novela. Al mismo tiempo, su estudio revela la existencia de formas «intermedias», que encajan perfectamente en la morfología del ciclo de cuentos. Bobes menciona, desde el principio, la larga tradición existente de relacionar la novela con el cuento, con lo cual

se ha mantenido la tesis de que en principio la novela es simplemente un conjunto de cuentos: varios relatos breves, unidos de formas que pueden ser muy diversas, por un espacio común, o por un elemento coordinador, que puede ser un personaje, o un objeto, o una idea, etc., se convierten en un relato extenso, en una novela<sup>98</sup>.

Sin embargo, ella no apoya del todo esta teoría: el cuento —dice— implica una trama sencilla, «una cadena de situaciones nucleares, en forma lineal y sucesiva», mientras que la novela admite más

la exposición hacia atrás, las transposiciones temporales, la repetición de motivos destacados funcional o semánticamente, y también... los cambios de focalización y de distancia entre el narrador y los personajes<sup>99</sup>.

Cabe preguntarse, no obstante, si, aunque no se sugiera esta relación directa entre el cuento y la novela, no existe la posibilidad de considerar la literatura cíclica —los antecesores del ciclo de cuentos— como puente entre los dos géneros. Como ya se ha dicho, el ciclo está compuesto de partes independientes, con argumento único, pero que se unen entre sí para crear la sensación cambiante de perspectiva, tiempo y acción que describe Bobes.

En un breve repaso inicial por las características del cuento, con la intención de diferenciarlo de la novela, Bobes presenta unos casos que entran dentro de las pautas que ya se han establecido en este estudio para identificar el ciclo de cuentos. Por ejemplo, presenta la forma de la «caja china», que se estudiará detalladamente cuando se analicen los precursores del ciclo de cuentos en la Edad Media. En la caja china, el narrador cuenta un relato que oyó contar alguna vez, pormenorizando, además, las circunstancias de su conocimiento. Otras veces, el narrador protagonista relata un cuento que, en ese momento, parece tener relación con la trama principal, ya sea por servir de ejemplo o por recordar una situación similar. Esto, según afirma Bobes, es más característico del cuento, ya que las partes de la novela no necesitan «estos artificios como goznes» para relacionarse (aunque reconoce que hay casos excepcionales). Como ejemplo, utiliza el caso de *El conde Lucanor*, obra que se estudiará como

<sup>98</sup> M.C. Bobes Naves, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, 40.

<sup>99</sup> *Ibid.*, 40.

forma precursora del ciclo de cuentos, ya que representa una colección unificada por elementos externos: una trama-marco cuya función es presentar y justificar los diversos cuentos, que a su vez están sometidos a las necesidades didácticas del marco<sup>100</sup>.

La autora señala también que, en este tipo de colecciones, se da el caso del cuento que no tiene «fábula», sino que se construye a base de «anécdotas que pueden ser más o menos afines... que pueden cambiar de sitio o repetirse» y que otorgan al mismo un carácter abierto, «una estructura acumulativa, no un esquema cerrado formalmente»<sup>101</sup>. Esto, afirma ella, favorece la existencia de relatos yuxtapuestos, «sin más nexo que su sentido contrario», o de dos cuentos parecidos pero con distintas perspectivas o voz<sup>102</sup>. De nuevo utiliza ejemplos de *El conde Lucanor* para ilustrar la yuxtaposición de dos cuentos no del todo cerrados. Como más adelante se expondrá, los cuentos que constituyen un ciclo suelen tener este carácter abierto, lo cual les permite establecer los nexos internos que sirven para componer un «todo».

En un análisis breve de las diferencias entre el cuento y la novela, Bobes vuelve repetidamente a la colección de cuentos engarzados, para resaltar siempre que no significa un paso entre el género cuentístico y el novelístico. Citando a Tomachevski, advierte que

en las diversas épocas, aún en las más remotas, se manifiesta cierta tendencia a reunir los cuentos en ciclos, y de este modo surgieron obras de importancia mundial, como *El libro de Calila e Dimna*, *Las mil y una noches*, *El Decamerón*, etc. Tenemos que subrayar que estas colecciones de cuentos no tienen nada que ver con el proceso que da origen histórico a la novela. Para que aparezca el nuevo género, la novela, no es suficiente sumar relatos cortos, es preciso que un sujeto sea el protagonista continuado de episodios para darles unidad de fin y de sentido<sup>103</sup>.

La colección de cuentos unidos por un marco, añade,

siguen siendo cuentos, pero un conjunto de cuentos engarzados por un personaje que los vive como experiencias de aprendizaje, es ya una novela, a la que generalmente se considera de estructura abierta<sup>104</sup>.

Vuelve a insistir sobre esto más adelante, al explicar que el cuento difiere de la novela —y que ésta no es una mera acumulación de cuentos— porque

100 *Ibid.*, 41.

101 *Ibid.*, 41-42.

102 *Ibid.*, 42.

103 *Ibid.*, 42-43.

104 *Ibid.*, 43.

el cuento centra su interés en la acción, sin que deje de manifiesto su vinculación con la vida, mientras que la novela, organizada por la concurrencia de un conjunto de cuentos, utiliza como elemento coordinador la vida y, sobre todo, la trayectoria del aprendizaje de una persona: el protagonista. De este modo el relato novelesco no es una acumulación de distintas cuestiones, es la articulación de todos en una lectura común por razón de su sentido final<sup>105</sup>.

De esta forma, Bobes establece la diferencia entre la colección de cuentos y la novela. Sin embargo, se puede afirmar que una serie de cuentos con un personaje común no constituyen necesariamente una novela, aunque muestren la trayectoria de su aprendizaje. En *El coro a dos voces*, de Fernando Quiñones, se sigue la vida de Joaquín Quintana a través de una serie de relatos que, aunque presenten un proceso de «aprendizaje», son cuentos independientes. Siguiendo el modelo típico del ciclo de cuentos, se interrelacionan de tal manera que se complementan y logran construir un mundo y un proceso de maduración para el protagonista. En todo caso, como se explicará más adelante, existen diferencias entre la novela y el ciclo de cuentos, y entre éste y una colección más o menos unificada.

También establece Bobes una diferencia fundamental entre los dos géneros: la finalidad del cuento no es la misma que la de la novela, de manera que, aunque ésta se componga de episodios engarzados, conserva su independencia frente a la colección de relatos<sup>106</sup>. Concluye afirmando que, aunque compartan las mismas fuentes,

lo que la novela moderna aporta y es respecto al relato, la innovación más interesante que trae su aparición, es que sirve de respuesta a los problemas que se le plantean a la humanidad que quiere prescindir de la fe y busca en la razón las explicaciones para sus perplejidades sobre causas de las conductas, actitudes o destinos<sup>107</sup>.

De nuevo es necesario subrayar que el ciclo de cuentos se plantea también estas cuestiones, aunque el método seguido sea muy distinto del que presenta la novela. A través de sus fragmentos, el ciclo de cuentos logra construir un mundo donde se explora, además, la conducta humana con la misma profundidad que la novela.

Estoy de acuerdo con el enfoque que desarrolla M<sup>a</sup> del Carmen Bobes sobre las diferencias entre el cuento y la novela. Sin embargo, no deja de ser interesante el hecho de que la autora recurra una y otra vez a la colección de cuentos como contrapeso de la novela, para resaltar las di-

105 *Ibid.*, 71.

106 *Ibid.*, 74.

107 *Ibid.*, 74-75.

vergencias entre una colección de cuentos engarzados (generalmente por un marco) y la novela que, aunque se construye a base de episodios, presenta una unidad y desarrollo que no están presentes en la colección. Aquí también debo «añadir lo que falta»: la existencia de un género intermedio, que ofrece las características de la colección pero que cumple los fines de la novela, tal como han sido propuestos por Bobes. El ciclo de cuentos, con sus partes a la vez independientes e interdependientes, crea un mundo no menos completo, multidimensional o real que el que propone la novela; pero lo crea utilizando unos fragmentos que, a diferencia de los capítulos de ésta, poseen vida propia.

Óscar Barrero Pérez, en su análisis de «La novela española como género híbrido (1939-1961)», dice que, aunque la narrativa del período que estudia sea, en general, poco innovadora, no obstante aparecen obras que combinan la forma novelística con la del ensayo, la lírica, el relato corto o el teatro<sup>108</sup>. Se centra, ante todo, en aquéllas que presentan un carácter híbrido entre la novela y el grupo de cuentos. Algunas son casos de «novela episódica» o sin trama única y definida, y otras son más complejas, «en que la estabilidad del concepto de novela se tambalea peligrosamente»<sup>109</sup>.

Barrero da a entender que muchas obras que han sido presentadas como novelas (y que realmente lo son, como veremos), tienen una estructura más afín a una colección o aglutinación de cuentos o episodios. No discute la clasificación de estas obras, pero indica que participan de características que señalan la necesidad de revisar el concepto de «novela». Escribe, por ejemplo, que *La familia de Pascual Duarte* «no puede ocultar su carácter de acumulación de episodios diversos que difícilmente se integran en una armazón por completo coherente», y que en *El camino* de Miguel Delibes resulta «evidente su estructura episódica: cada capítulo podría, con ligeros retoques, presentarse como un espléndido cuento»<sup>110</sup>. Ciertamente, ninguna de estas dos obras podrían considerarse como ciclos de cuentos, ya que sus partes están subordinadas al todo; en la obra de Cela, porque cada episodio, que muestra la caída progresiva del protagonista en la violencia, no se puede entender sin el anterior. En la obra de Delibes, los episodios, como señala Barrero, necesitan «retoques» para ser cuentos independientes, lo que indica que, debido a la forma en que han sido concebidos, no pueden separarse del conjunto que integran.

108 Ó. Barrero Pérez, «La novela española como género híbrido (1939-1961)», Pamplona, *Rilce* 11-1, 1995, 1-28: 1.

109 *Ibid.*, 12.

110 *Ibid.*, 9.

*Cerca de Oviedo*, de Francisco García Pavón, presentada como novela, «se asemeja mucho a un libro de cuentos que no osa proclamarse como tal»<sup>111</sup>, y Barrero concluye que, en realidad, se trata de una colección de cuentos débilmente engarzados: que más que novela es un «libro de relatos mejor o peor unidos por un apenas perceptible (y, muy frecuentemente, artificial) nexo»<sup>112</sup>. La obra de Rafael Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* se caracteriza por «la relativa independencia de cada uno de los capítulos»<sup>113</sup>. En estos ejemplos, Barrero parece sugerir que a estas obras les falta la unidad de la novela y que por tanto son, en realidad, meras colecciones de relatos «mejor o peor unidos». Según la clasificación establecida por el crítico, estas obras que no encajan en uno de los dos géneros, novela o cuento, corren el riesgo de permanecer en un limbo genérico: incomprendidas, inclasificables y relegadas al grupo de «híbridos».

Sin embargo, Barrero no rechaza las ventajas que tiene esta manera particular de componer «novelas». Afirmar que esta forma invertebrada, descentrada, puede servir para presentar puntos de vista especiales. Por ejemplo, en *Murillo 11*, *Melilla*, Juan Guerrero compone

una acumulación de evocaciones de la niñez, independientes entre sí a efectos estructurales. Ese panorama caleidoscópico es el idóneo para reflejar la mirada infantil, aún incapaz de integrar en un todo armónico la sucesión de datos y experiencias que ante ella se muestra<sup>114</sup>.

Como ya he explicado, esta perspectiva fragmentada, utilizada para narrar los episodios independientes que interpretados en conjunto constituyen una vida, es característica del ciclo de cuentos.

Ante todas estas «transgresiones» del género novelístico, y antes de examinar algunos ejemplos más, Barrero se pregunta acerca del criterio que debería ser utilizado para distinguir los dos géneros: «¿Qué criterio adoptar, pues, como diferenciador de una novela con apariencia de suma de relatos?»<sup>115</sup>. Barrero descarta el del personaje en común para identificar una obra como novela, ya que está ausente en algunas creaciones «híbridas», como las de Cunqueiro y *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez<sup>116</sup>.

Barrero presenta todos estos casos, y algunos más, como «ejemplos... de desestabilización del concepto de novela en nuestros años cincuen-

111 *Ibid.*, 10.

112 *Ibid.*, 11.

113 *Ibid.*, 12.

114 *Ibid.*, 12.

115 *Ibid.*, 13.

116 *Ibid.*, 14.

ta»<sup>117</sup>, pero también como parte de una vanguardia de la narrativa española, que despeja el concepto de que «la convencionalidad, la ortodoxia y la tradición novelísticas no fueron en los años cuarenta y cincuenta reductos contra los que nada podía el asedio»<sup>118</sup>. En conclusión, acepta estas formas híbridas como experimentales; novelas que podían (o debían) haber sido colecciones de cuentos, y que se proponen desestabilizar y romper con la anterior tradición novelística. Reconoce la dificultad que existe para clasificar este tipo de obras, pero sin llegar a sugerir una categoría genérica alternativa.

No obstante, los episodios que componen estas «novelas», la circularidad, los elementos de unificación, hacen pensar en un ciclo de cuentos. Muchas de las obras mencionadas en el artículo son, según el propio autor, «textos hoy enteramente olvidados, cuando no desconocidos por completo»<sup>119</sup>. Son obras difíciles de encontrar en nuestros días, que no han sido objeto de estudios críticos. Sin embargo, sus autores se propusieron, claramente, escribir algo innovador que no pudiera ser leído como una novela convencional.

### 3.3. Una aproximación al ciclo de cuentos

Para concluir este breve recorrido, voy a referirme a un estudio que sí representa un acercamiento al ciclo de cuentos, aunque su autor —Enrique Anderson Imbert— enfoque el tema desde la perspectiva de la colección de cuentos. Sus comentarios sobre las colecciones de relatos se centran, en parte, en la investigación de Forrest Ingram sobre el ciclo de cuentos, y constituyen una traducción de los términos clave de los mismos.

Entre los distintos tipos de posibles enlaces entre cuentos, Anderson recoge el de los «ciclos cuentísticos». De hecho, traduce la definición que da Ingram de los ciclos de cuentos:

un libro de cuentos que el autor vincula entre sí de tal manera que en la lectura se vea cómo la estructura dinámica interna (recurrencia y desenvolvimiento de personajes, temas, escenarios, etc.) es más significativa que la mera estructura estática externa (cuentos ligados en un volumen)<sup>120</sup>.

Describe las tres clases de ciclos (compuestos, arreglados, completados) e incluso llega a sugerir una cuarta modalidad, «que consistiría en

117 O. Barrero Pérez, *op. cit.*, 18.

118 *Ibid.*, 25.

119 *Ibid.*, 25.

120 E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992, 116.



la negación, precisamente, de las tres que él [Ingram] distingue: una clase de ciclos descompuestos, desarreglados y descompletados»<sup>121</sup>. Esta última modalidad no constituiría un ciclo de cuentos a juicio del autor, ya que éste que requiere cierto orden en su organización. Su inclusión deja entrever cierto escepticismo por parte de Anderson sobre la viabilidad del ciclo de cuentos como un género diferenciado de la colección unificada.

Se percibe con claridad que el autor en ningún momento considera el ciclo de cuentos como género aparte, sino como una manera de engarzar historias. No habla de una obra compuesta a base de cuentos, sino de «un libro de cuentos», aunque reconoce que la estructura interna predomina sobre la externa: es decir, que existe una especie de dinamismo en la «recurrencia y desenvolvimiento de personajes, temas, escenarios, etc.». No discute, como estudia Ingram, el hecho de que esta recurrencia sea la causa de que la obra se lea como un todo completo, ni que suponga la creación de un mundo que trasciende los límites de los relatos, creado por éstos pero también habitado por ellos. Imbert, de hecho, no está del todo de acuerdo con el trabajo de Ingram; son «observaciones útiles», pero

corren el peligro de perderse en una frontera no definida entre formas de enlaces deliberadamente marcados y formas de enlaces demasiado tenues. Muy tenues parecen ser los enlaces que él ve en la unidad de «tono», «motivo», «estilo» o en los indicios de una concepción del mundo. Sin duda el escritor estampa el sello de su personalidad en todo lo que escribe y en consecuencia cada colección suya muestra cuentos que tienen mucho en común, pero yo me refiero solamente a las formas que saltan a la vista<sup>122</sup>.

En otras palabras, no acepta la teoría de Ingram porque no se ajusta a los enlaces previstos para las colecciones de cuentos, y porque el autor siempre va a mantener un cierto estilo que se puede seguir a lo largo de su obra.

Pero debe recordarse que el ciclo de cuentos es producto de la voluntad del autor de crear un todo a base de partes independientes que se interrelacionan. Algunos enlaces, como los de motivo y tema, pueden resultar sutiles; pero estos casi siempre vienen reforzados por otros: personajes, lugar, tiempo. Ingram, además, no considera tono o estilo como formas de enlace, ya que, como se ha visto, reconoce que existen diferencias entre una recopilación de cuentos con características similares y un ciclo de cuentos. Anderson enfoca el ciclo de cuentos desde las pautas establecidas para las colecciones de cuentos, y su desacuerdo se debe a

121 *Ibid.*, 116.

122 *Ibid.*, 116.

las irregularidades que percibe en Ingram respecto al ciclo, en contraste con la colección.

Anderson estudia, en cambio, los enlaces desde otro punto de vista, que muestra su teoría sobre las colecciones de cuentos, a la vez que complementa lo que se explicará más adelante acerca de la morfología del ciclo de cuentos y de las posibilidades de composición. En primer lugar, presenta los enlaces de encargo, en los cuales un editor pide a una serie de escritores que escriban sobre un mismo tema. Este procedimiento no tiene por qué dar como resultado un ciclo de cuentos, pero es posible que así sea, en el caso en que los escritores se pusieran de acuerdo para interrelacionar sus historias.

Otro caso de enlace se da en los cuentos intercalados en novelas, aunque piensa que es un enlace débil, porque pertenece más al ámbito de la novela que del cuento<sup>123</sup>. Es necesario destacar que una narración dentro de otra no es un ciclo de cuentos, ya que éste representa una relación no de subordinación, sino de cooperación entre partes independientes en la creación de un todo. En el caso del cuento dentro de una historia, la narración de aquél depende enteramente de ésta, y por tanto no es un ente del todo independiente. Sin embargo, este recurso de la prosa narrativa medieval y áurea puede considerarse como antecedente del ciclo de cuentos.

Un caso parecido se encuentra en los cuentos asimilados por novelas, que constituyen un grado distinto, un matiz de los cuentos intercalados en novelas. Anderson los describe como «novelas que han crecido orgánicamente por asimilación de cuentos» aunque advierte del peligro que existe en el intercalado de que

muchos cuentos en una sola novela causan una tensión que puede romper el equilibrio de la obra; y, en efecto, hay obras donde la pluralidad de los cuentos destruye la cohesión de la obra o, al revés, donde la unidad de la novela triunfa sobre los cuentos individuales<sup>124</sup>.

Aquí podemos ver claramente la relación entre lo que describe Anderson y el equilibrio entre las partes y el todo que existe en el ciclo de cuentos.

El ciclo de cuentos conjuga de forma simultánea la tensión de los cuentos individuales, cada uno con su punto crítico y conclusión, con la relajación de una obra más extensa, donde los acontecimientos y el significado se desarrollan de forma más pausada. Si se lee el ciclo de cuentos como una novela, nos enfrentamos a una constante ruptura de la «cohesión», ya que el mundo creado por las partes se nos muestra sólo a ras-

123 *Ibid.*, 117.

124 *Ibid.*, 117.

gos. Por el contrario, en el caso de un ciclo especialmente unificado, el todo puede «triunfar» sobre las partes, pero la independencia de éstas siempre será perceptible.

Para Anderson, como para muchos otros críticos, estas obras «desequilibradas» resultan confusas: no se sabe si son novelas formadas por cuentos, cuentos incluidos en novelas, o cuentos muy unidos que pretenden conformar una novela pero no lo logran. Esto se ve claramente en el siguiente enlace, el «armazón común de cuentos combinados», donde

la combinación es tal que un cuento modifica el sentido de todos los demás y, al mismo tiempo, es modificado por la totalidad. Lo que se narra en un cuento y se repite en otro ya no es lo mismo, pues en cada contexto adquiere una nueva significación que irradia sobre todo el libro, hacia adelante (en prospecciones), hacia atrás (en retrospecciones)<sup>125</sup>.

Esta descripción corresponde a la definición del ciclo de cuentos que da Ingram, y que sirve como base para este trabajo: los cuentos que se alteran mutuamente y a la vez son modificados por un todo que los trasciende; la múltiple perspectiva de un solo tema narrado varias veces, por diversas voces; el constante retorno al pasado para volver a contar; el equilibrio entre las partes y el todo, la «balanza» que reafirma la individualidad de cada cuento al tiempo que lo integra en un conjunto. Éstas son las características que identifican el ciclo de cuentos.

Finalmente, existe también el enlace por contacto, en el caso de cuentos «que se tocan unos a otros aun cuando no están coleccionados en el mismo libro»<sup>126</sup>. Esto tampoco se puede considerar ciclo de cuentos, ya que en mi definición es esencial la voluntad del autor de crear *una* obra cuyas partes forman un todo, con lo cual se excluyen las obras de varios tomos, o un grupo de cuentos dispersos que tengan algo en común, como, por ejemplo, un personaje.

Enrique Anderson identifica el «ciclo cuentístico» como una posible modalidad de enlace entre los cuentos de una colección, pero no lo distingue como un género propio. Reconoce que ciertas colecciones tienen el carácter unitario de la novela, y que algunas parecen estar compuestas por asimilación de cuentos. Piensa que ciertos elementos pueden, de hecho, dar la cohesión necesaria a un grupo de relatos para que se perciba algo mayor que los trasciende. Sin embargo, como algunos de los investigadores que he examinado, relega esta forma de componer a aquella zona ambigua creada para obras que no son ni novelas ni colecciones de cuentos; zona que yo identifico como ciclos de cuentos.

125 *Ibid.*, 117-118.

126 *Ibid.*, 119.

En conclusión, cabe reiterar que existe en los estudios literarios cierta ambigüedad hacia el ciclo de cuentos: éste no aparece casi nunca identificado como tal, sino clasificado como novela «experimental» o «modo de enlace» para los cuentos de una colección. Aun sin la menor intención de restar méritos a dichos estudios, sobresalientes en sus respectivos campos, tengo la convicción de que el ciclo de cuentos merece una revalorización y, por supuesto, su reconocimiento como género es imprescindible para posteriores investigaciones. Por otra parte, no es de extrañar que el ciclo de cuentos se haya malinterpretado o enfocado desde otras perspectivas, ya que es un género que carece de la tradición de la novela y el cuento en la literatura española; los numerosos estudios que se han hecho por la crítica norteamericana responden, ante todo, al hecho de que el ciclo de cuentos se ha impuesto con rotundidad en estas literaturas. Para corroborar esto, me remito a la bibliografía incluida en obras como la de Maggie Dunn y Ann Morris.

Creo, entonces, que el ciclo de cuentos merece ser investigado como género narrativo. El objetivo de mi investigación ha sido ofrecer una introducción a este género desde una perspectiva hispana, para complementar los análisis realizados por la crítica norteamericana. El ciclo de cuentos es un género que, en la literatura española, puede parecer efímero o, incluso, de dudosa existencia. Esto lo atribuyo al mayor apego que los escritores españoles parecen tener por los géneros narrativos «tradicionales»: la novela y el cuento. Sin embargo, el ciclo de cuentos y sus prototipos han existido en nuestra literatura, aunque en la mayoría de los casos haya que buscarlos clasificados como novelas experimentales o colecciones de cuentos.

#### OBRAS CITADAS

- Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.
- Ash, Susan, «Having it Both Ways: Reading Related Short Fiction by Post-Colonial Women Writers», *SPAN* 28 (April 1989), 40-55.
- Baquero Goyanes, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949.
- *Qué es el cuento*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1967.
  - *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
  - *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989.

- Barrero Pérez, Óscar, «La novela española como género híbrido (1939-1961)», *Rilce* 11-1 (1995), 1-28.
- Baum, Vicki, *El Bosque que llora, Novelas, IV*, Barcelona, Planeta, 1957, 7-664.
- Beltrán Almería, Luis, «El cuento como género literario», *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Fröhlicher y Georges Güntert, eds. Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1995, 15-31.
- Bobes Naves, M<sup>a</sup> del Carmen, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Bourneuf, Roland y Ouellet, Réal, *La novela*, traducción de Enric Sullà, Barcelona, Ariel, 1975, 1981.
- Brandenberger, Erna, *Estudios sobre el cuento español actual*, Madrid, Editora Nacional, 1973.
- Chamberlain, Mary, Thompson, Paul, *Narrative and Genre*, London, Routledge, 1998.
- Cortázar, Julio, «Algunos aspectos del cuento», *Obra Crítica, II*, Julio Cortázar, Jaime Alazraki, ed. Madrid, Alfaguara, 1994, 365-385.
- Dunn, Maggie, y Morris, Ann, *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*, New York, Twayne, 1995.
- Eguiarte Bendímez, Enrique, «Dublineses como ciclo de cuento», *Mayéutica* 24 (1998), 107-134.
- Ingram, Forrest L., *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*, The Hague, Paris, Mouton, 1971.
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.
- Kelley, Margot, «Gender and Genre: The Case of the Novel-in-Stories», *American Women Short Story Writers: A Collection of Critical Essays*, Julie Brown, ed. New York, Garland, 1995, 295-310.
- Kennedy, J. Gerald, ed. *Modern American Short Story Sequences: Composite Fiction and Fictive Communities*, New York, Cambridge University Press, 1995.
- Luscher, Robert M. «The Short Story Sequence: An Open Book», *Short Story Theory at a Crossroads*, eds. Susan Lohafer y Jo Elyn Clarey, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1989, 148-167.
- Mann, Susan Garland, *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood Press, 1989.
- Mujica Láinez, Manuel, *Misteriosa Buenos Aires, Obras Completas: III*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1980, 301-641.

- Reid, Ian, «Destabilizing Frames for Story», *Short Story Theory at a Crossroads*, eds. Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1989, 299-310.
- Sanz Villanueva, Santos, «La situación del cuento a mediados de siglo», *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, ed. Joseluís González, Pamplona, Hierbaola, 1992, 105-109.
- Sobejano, Gonzalo, «Direcciones de la novela española de postguerra», *Novelistas españoles de postguerra*, ed. Rodolfo Cardona, Madrid, Taurus, 1976.
- «Ante la novela de los setenta», *Historia y crítica de la literatura española, VII: Época contemporánea: 1914-1939*, volumen a cargo de Víctor García de la Concha, dir. Francisco Rico, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, 500-508.
  - «Sobre los criterios de ordenación de un libro de cuentos», *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Joseluís González, ed. Pamplona, Hierbaola, 1992, 71-75.
- Spang, Kurt, «Aproximación semiótica al título literario», *Investigaciones semióticas I (Actas I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Toledo 1984)*, Madrid, CSIC, 1986, 531-541.
- *Géneros Literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Todorov, Tzvetan, «L'origine des genres», *La notion de littérature et autres essais*, Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1987, 27-46.
- Valls, Fernando, «El renacimiento del cuento en España (1975-1990)», *Lucanor* 6 (septiembre 1991), 27-42.